Neue Zeitschrift für Musik.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Begründet von

Robert Schumann.

Sieben und dreißigster Band.

(Juli bis December 1852.)

Mit Beiträgen

von

F. Brendel in Leipzig, H. v. Bülow in Weimar, R. Franz in Halle, A. Fuchs in Wien, A. Gathy in Paris, F. Gleich in Leipzig, H. Gödecke in Detmold, C. Gollmick in Frankfurt, H. Gottwald in Hohenelbe, Th. Hagen in London, J. Heller in Prag, L. Kindscher in Dessau, E. Klitzsch in Zwickau, L. Köhler in Königsberg, E. Krüger in Emden, O. Lorenz in Winterthur, A. Müller in Darmstadt, F. Präger in London, A. G. Ritter in Magdeburg, J. Rühlmann in Dresden, H. Sattler in Blankenburg, R. Schumann in Düsseldorf, C. Seiffert in Schulpforta, Th. Thrämer in Dorpat, Th. Uhlig in Dresden, R. Wagner in Zürich, C. F. Weitzmann in Berlin, A. W. v. Zuccalmaglio in Frankfurt a. M. u. A. m.

Leipzig,
bei Bruno Hinze.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 1. Den 2. Juli 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Erster Brief.

Einleitende Betrachtungen. Standpunkt und Aufgabe der akustischen Briefe.

> Das Aufsuchen der Gesetze in den Naturerscheinungen hat für den Forscher seinen Zweck und seinen Werth schon in sich selbst — und ein eigenthümlicher Zauber umgiebt das Erkennen von Maaß und Harmonie im anscheinend ganz Regellosen. —
>
> Gauß.

Wir stehen inmitten einer Fülle von Erscheinungen des Natur- und Geisteslebens, deren unendliche Mannigfaltigkeit wir eben so wenig überschauen können, als wir vermögen, den letzten Grund dieser Erscheinungen zu erforschen. Ein eng gezogener Horizont beschränkt unseren Blick, der immer nur auf einen Punkt gerichtet sein kann. Je höher der Mensch steht, desto weiter dehnt sich der Horizont aus; je geübter der Blick, desto rascher und sicherer sein Urtheil — aber die ewig wechselnden Gestalten ziehen noch schneller vorüber, und Keiner sieht, woher sie kommen, noch wohin sie gehen.

Darum muß sich der Menschengeist an das Einzelne halten, um das Ganze begreifen zu lernen — er muß trennen, um verbinden zu können. Er prüft die einzelne Erscheinung und forscht nach Verwandtem. Eine Mannigfaltigkeit ähnlicher Erscheinungen faßt er zusammen und sucht nach dem Gesetz, dem sie gemeinsam unterworfen sind. Wohl wissend, daß in der Natur Nichts Willkür, Nichts Zufall ist — weiß er a priori, daß ein Gesetz vorhanden sein muß.

Gelingt es ihm, einen vernunftgemäßen Zusammenhang zu finden, so prüft er das, was zunächst nur Hypothese ist, an der Erfahrung. Er ruft die Erscheinungen im Kleinen willkürlich hervor, er experimentirt, und der Erfolg muß lehren, ob er Ursache und Wirkung richtig erkannte und verknüpfte. So wird er nach und nach Herr des Einzelnen, so weit es zur sinnlichen Erscheinung gelangt — und damit ist der Anker geworfen in das unendliche Gestaltenmeer, bei dessen unergründlicher Tiefe es aber wohl nie gelingen wird, den Grund zu fassen. Darnach forscht auch der Physiker nicht. Er begnügt sich, ein Gesetz gefunden, eine Erscheinung nach Zeit und Raum gemessen und eine Thatsache mathematisch begründet zu haben. Das Forschen nach Grund und Zusammenhang überläßt er dem Metaphysiker, der, in höchstem Sinne als Steuermann und Lootse berufen, jetzt noch auf seinem Gedankenschifflein einsam umher treibt und kaum weiß, wo er sein Senkblei zunächst auswerfen soll.

Die Theilung der Arbeit, die Analyse

ist das Charakteristische unserer Zeit, soweit sie sich mit der Materie beschäftigt. Die Kritik ist das Zeichen unserer Zeit auf intelectuellem Gebiete. Der Eintritt einer kritischen Periode beweist, daß die Production im Abnehmen begriffen, daß der Culminationspunkt überschritten ist und daß sich eine neue Zeit durch die Kritik vorbereiten, abklären und gestalten will. Ein Zeitalter der Analyse schließt ebenso folgerecht die Synthese aus, die erst als Folge der analytischen Bestrebungen in einer späteren Periode wieder zur Geltung kommen kann. Ein Jahrhundert endlich, das die Theilung der Arbeit im Materiellen und Intelectuellen anerkennt, kann die Universalität weder fordern, noch gestatten, selbst wenn sie sich bei der unendlichen Detailarbeit und Detailkenntniß nicht von selbst verbieten würde. Darum gehören die epochemachenden Productionen, die Synthese und die Polyhistoren, einer vergangenen Zeit an.

In der That wirft sich in der Wissenschaft jetzt nicht nur Jeder auf ein besonderes Fach, sondern auf einen speciellen Punkt dieses Faches, arbeitet consequent auf diesen hin, sammelt Material und trägt Erfahrungen zusammen, unbekümmert darum, wer sie verbinden wird und wie sie verbunden werden können. Männer desselben Faches können daher ungehindert neben einander bestehen, ohne nothwendig sich begegnen, fördern oder hemmen zu müssen. So wird in einem Bergwerk Schacht auf Schacht, Stollen auf Stollen getrieben, ohne daß ein Arbeiter vom Andern mehr weiß, als daß er denselben Zweck hat, Material zu Tage zu fördern, das ferneren Zwecken dienen soll, die ihm selbst noch unbekannt sind. Wohl trifft es sich, daß Stollen auf Stollen trifft und die Arbeiter sich begegnen. Dann rufen sie ein fröhliches „Glückauf" und suchen gemeinsam weiter.

Das ist allerdings auch der einzige Weg, die Schätze der Natur zu heben, ihr Wesen erkennen, ihre Kräfte beherrschen zu können, so weit überhaupt die Natur sich bewältigen läßt. Man kann aber auch hierin zu weit gehen. Wenn man immer nur theilt, ohne zu verbinden, wenn man immer nur sammelt, ohne zu bauen, dann wächst das Detail in's Unübersehbare und zuletzt würde kein Geist mehr mächtig genug sein, diese Sandkörner der ewigen Wahrheit zu einem festen Gebäude zu vereinigen. Mephisto charakterisirt und ironisirt das Streben der Jetztzeit so treffend mit den Worten, die er dem staunenden Schüler einprägt:

Wer will was Lebendig's erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben,
Dann hat er die Theile in seiner Hand,
Fehlt leider! nur das geistige Band.
Encheiresin naturae nennt's die Chemie,
Spottet ihrer selbst und weiß nicht wie.

Dennoch lebt in jedem Menschen der Drang zum Verbinden und Schließen, das Bedürfniß den Grund der Erscheinungen zu erfahren, die uns nahe treten oder die wir selbst hervorbringen.

Hat nicht jedem denkenden Menschen die Frage nach dem belebenden Princip, nach dem letzten Grund der Dinge ein Mal beschäftigt? Natur und Geist, innere und äußere Welt sind auch nimmer zu trennen. Beide empfangend und bildend, Beide sich auf einander beziehend, sich wechselsweise durchdringend, kommen sie niemals vereinzelt zur Erscheinung.

Die Schritte, welche die Naturphilosophie, in Anerkennung dieser Wahrheit, wiederholt that, um mit den Erfahrungswissenschaften Hand in Hand zu gehen, verunglückten bisher, hauptsächlich an der überreichen Phantasiefülle der Dichterphilosophen. Es entspann sich ein harter Kampf um die Palme des Ruhmes der Erkenntniß, aus dem die inductive Wissenschaft als Sieger hervorging. Seitdem ward „Erfahrung" das Feldgeschrei und wird es immer bleiben. Aber schon fängt eine neue Annäherung der inductiven und deductiven Wissenschaft an, sich vorzubereiten, und dies Mal geht sie von der ersteren aus. Einzelne Stimmen, und zwar die der Koryphäen in Physik und Physiologie, dringen energisch vorwärts, um den Erfahrungsweg der Speculation näher zu bringen und ein gemeinsames Wirken anzubahnen. Oersted vor Allen durchbrach von Neuem die Schranke der Vorurtheile mit seinem „Geist in der Natur". Dadurch, daß dieser Meister der Erfahrungswissenschaft die Speculation zu sich herüber zog, ward dieser Schritt, der vielleicht sonst ein vergeblicher gewesen wäre, epochemachend. Gleichzeitig rücken die Physiologen, namentlich die Nervenphysiologen, der Psychologie näher und näher. Bemerkenswerth ist hier ein Ausspruch, den einer unserer ersten und geistreichsten Physiologen der Gegenwart, Rudoph Wagner in Göttingen, vor Kurzem in seinen „Physiologischen Briefen"*) gethan hat: „Die Psychologie kann in gewisser Hinsicht gar nicht materialistisch genug werden. Als Zweig der Naturforschung, was freilich nur ihre eine Seite ist, wird sie auf streng physiologischen Grundlagen allein weiter fortschreiten können. — — Wenn man es vermöchte, eine graphische Darstellung des Gehirns und der mechanischen Verbindung aller seiner feineren anatomischen Elemente darzulegen und damit eine Nachweisung von der physikalischen Wirkung und Gegenwirkung zu verbinden, würde man dem, menschlicher Weisheit überhaupt zugänglichen Theil der Psy-

*) Augsb. Allgem. Zeitung. 1852. Nr. 20. — IV. Brief. Pag. 313 und 315.

chologie mehr Vorschub leisten, als alle Denker von Plato und Aristoteles bis auf Herbart und seine Schüler."

Diese Stimmen sind aber erst von heute und gestern, und stehen ziemlich vereinzelt da. Denn es gehört jetzt noch eben so viel Muth dazu, das Geistige in das Gebiet des Materiellen herüber zu ziehen, als es dem Mann der Erfahrungswissenschaft schwer wird, der Deduction überhaupt ein Recht einzuräumen. Was Wunder, daß es daher noch viele Disciplinen giebt, die in ihrer Isolirtheit eine einstige Verschmelzung mit anderen kaum ahnen lassen, und daß es viele tüchtige Köpfe giebt, die diese Assimilirung der Wissenschaften mit mehr Wahrscheinlichkeit läugnen, als mit welcher man das Gegentheil behaupten kann. Und wenn wir nun gar die Kunst in das Bereich dieses Kreises ziehen wollen — wenn wir behaupten, daß die Künste, als Erzeugniß und Ausfluß des Menschengeistes, durch Sinneseindrücke angeregt, auf Sinneseindrücke berechnet, und der Mittel, welche die materielle Natur uns bietet, sich dazu bedienend — daß die Künste zuletzt gleichfalls in diesen Cyclus von Ursache und Wirkung, in diesen gesetzlichen Zusammenhang der Naturerscheinungen folgerecht eingereiht werden müssen — wird diese Behauptung noch jetzt nicht allenthalben Widerspruch erfahren? Dennoch ist der letzte Zweck dieser Briefe gerade der, die Nothwendigkeit eines gesetzlichen Zusammenhanges zwischen Naturerscheinung und Geistesthätigkeit in Bezug auf die Musik, — als der sinnlichsten und unmittelbarsten unter den Künsten — darzulegen, wenn gleich es nicht möglich sein wird, diesen Zusammenhang selbst genau verfolgen zu können. Bis zu dem geheimnißvollen Moment der Zeugung, im Materiellen wie im Künstlerischen, werden wir niemals durchdringen können, denn dann wären wir Mitten in der geheimsten Werkstätte der Natur. Alles Sichtbare ist den mechanischen Gesetzen unterworfen. Der Astronom Lalande sagte daher: „Ich habe den ganzen Himmel durchforscht und nirgends eine Spur von Gott gefunden". Er hatte Recht — denn er studirte nur den Mechanismus der Weltkörper. Im Mechanismus selbst kann der Geist nicht gefunden werden. Darum muß der zum Atheisten werden, der nur Sinn für den Mechanismus hat. Der Geist ist nur im Geist zu suchen — auch hier tritt nur Verwandtes zu Verwandtem. Da, wo das Unsichtbare, und doch thatsächlich Vorhandene beginnt, wo wir die Zeugung belebter Wesen, das künstlerische Schaffen des göttlichen Prometheusfunkens im Menschen sehen und fühlen, da, wo aus dem scheinbaren Nichts ein Etwas wird, und die „Begeisterung" der Materie beginnt — da hört Berechnung und Erklärung auf — da fühlen wir, daß wir Menschen sind, fühlen das Geistige in uns walten und werden es doch nimmer begreifen.

(Fortsetzung folgt.)

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Ferd. Hiller, Op. 52. Zehn Lieder aus Waldmeisters Brautfahrt von Otto Roquette für Männerstimmen componirt. Partitur und Stimmen in 2 Heften. — Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis eines jeden Heftes 1 Fl. 48 Kr.

Wer wüßte nicht, daß Ferd. Hiller unter die Meister seiner Kunst gehört? Nun, wer Oratorien, Opern und Symphonien geschrieben hat, der vermag gewiß auch „Männerquartette" zu Stande zu bringen! Und dennoch dürfte Hr. H. es erleben, daß die Lieder viel unbedeutenderer Componisten bei Sängern und Zuhörern den seinigen den Rang ablaufen. Das ist nun zwar das Loos manches „Schönen auf der Erde", und es bleibt deshalb doch immer schön. Bei den vorliegenden Liedern aber tritt noch der Umstand hinzu, daß auch die Kritik auf die Seite jener Sänger und Zuhörer sich stellt, weil sie ja doch zur Beurtheilung derselben unmöglich hohe musikalische und ästhetische Maßstäbe hervorsuchen darf, sondern vor Allem die praktische Tauglichkeit und Zweckmäßigkeit vor Augen haben muß. Was hier also seinen Zweck nicht oder nur unvollkommen erfüllt, das taugt auch nicht oder hat wenigstens dem Zweckgemäßeren nachzustehen. Den Zweck aber der Lieder für vier Männerstimmen haben wir nicht erst nöthig auseinander zu setzen. Der Fall jedoch kann, wie gesagt, vorkommen, daß das Zweckgemäßere einer schwächeren Kraft seine Entstehung verdankt, während Das, was wir ihm nachstellen müssen, eine bedeutende musikalische Intelligenz offenbart, wie z. B. eben die Lieder des Hrn. Hiller.

Genug! Sollen wir aufzählen, was von guten Eigenschaften die vorliegenden Lieder aufzuweisen haben? Nun, man vermißt bei einer Prüfung in's Allgemeine hin keine einzige nothwendige gute Eigenschaft: und doch wollen diese Lieder weder recht in's Ohr fallen, noch recht zum Herzen sprechen.

Nr. 1 „Wandervögel" — ist ein nettes Lied, und obwohl nicht eben ungewöhnlich, doch von einer gewissen Frische. Unnatürlich in Harmonisirung und Ausdruck sind die Schlußtacte.

Nr. 2 „Gruß", und Nr. 7 „Frauenlob" — sind nicht übel, obschon etwas gewöhnlich. Manche Stimmen haben mehrere höchst unbequeme Fortschritte, die ihnen sehr wohl hätten erspart werden können, wie man denn gerade nach der Seite der Sangbarkeit hin aus fast jedem der vorliegenden Lieder zu erkennen vermag, daß Hr. H. nicht selber singt.

Nr. 3 „Pfingsten", und Nr. 4 „Sonnenaufgang". Diese Lieder sind von einer gewissen Eigenthümlichkeit und im Ganzen auch von guter Wirkung. Einzelne Stellen jedoch kann man weder in klingender, noch in singender Beziehung unbedingt loben.

Nr. 5 „Freimuth" — hat allerdings Humor; Melodien aber von der Art der vier Anfangstacte sind unter allen Umständen unerquicklich.

Nr. 6 „Die goldene Zeit". Ein guter Gesang, nur etwas monoton in rhythmischer Beziehung.

Nr. 8 „Bürgerliche Deputirte". Es ist eine eigene Sache um den musikalischen Witz in einer so beschränkten Gattung wie das Männerquartett — ja, man darf sagen: um den Witz in der Gesangmusik überhaupt. Sehr vermuthlich thut Hr. H. auf das vorliegende Lied sich etwas zu Gute. Sollten die „Rheinischen Männergesangvereine", denen die Lieder zugeeignet sind, und welche wissen und gezeigt haben, was „Gesang" ist, eben so viel Behagen bei dem öffentlichen Vortrage dieses Liedes empfinden und erwecken, als der Componist wahrscheinlich bei einem Blicke auf seine Arbeit, dann wollen auch wir sagen, es sei ihm „ein großer Wurf" gelungen.

Nr. 9 „Wanderlied". Der $\frac{3}{4}$tact wechselt mit dem $\frac{2}{4}$tacte mannichfach ab auf eine durch die metrische Fassung des Textes wohl motivirte und musikalisch recht ungezwungene Weise. Das giebt ein nettes und zugleich in gewisser Beziehung eigenthümliches kleines Ganze.

Nr. 10 „Rheinweine". Unter den humoristischen Liedern der vorliegenden Sammlung das beste, erinnern die acht Anfangstacte desselben (Baßsolo) doch immer mehr an den Instrumental- als an den Gesangscomponisten.

H. T. Petschke, Op. 13. Sechs Lieder und Gesänge für vierstimmigen Männerchor. 4te Sammlung der Gesänge für Männerchor. Partitur und Stimmen. — Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Den Eingang der vorangegangenen Besprechung der Lieder Hiller's haben wir in Rücksicht nicht nur auf diese, sondern auch auf die hier vorliegenden Männerquartette des Hrn. Petschke geschrieben. Und in der That: Hr. P. hat, so viel uns bekannt, allerdings weder Symphonien, noch Opern oder Oratorien geschrieben, aber seine Männerquartette sind ihm ohne Frage besser gelungen, als dem Hrn. Hiller die seinigen. Deshalb wollen wir denn auch nicht verfehlen, diese P.'schen Lieder allen Männergesangsvereinen als sehr sangbar, wirkungsvoll und in specifisch musikalischer Hinsicht unter die besseren Producte ihrer Gattung gehörig anzuempfehlen. Musikverständige aber möchten wir namentlich zu einem Vergleiche der Nummern 8 und 10 von Hiller mit Nr. 3 von Petschke auffordern, um an den ein- und zweistimmigen Solomelodien dieser Lieder erkennen zu lernen, wie eine solche Melodie beschaffen sein müsse, wenn sie eben wirkliche „Liedmelodie" sein soll. Wir finden in dieser Beziehung bei Hiller einen Gesang in Art einfacher Instrumentalmotive, welche eine bald progressions- bald transpositionsweise Weiterbenutzung erfahren, — eine (unvorhandene) künstlich harmonische Unterlage, welche (mit dem inneren Ohre) nur Derjenige zu hören vermag, der die Noten mit einem kundigen Blicke übersieht, die dem Zuhörer aber beim Erklingen der Melodietöne keineswegs von selber mit in die wirklichen Ohren fällt, — musikalisch gemachte Eigenthümlichkeit, in Folge dessen einen Mangel an natürlichem Fluß und einen gezwungenen Humor. Dagegen finden wir bei Petschke die wahre Liedmelodie, scheinbar bunt zwar in melodischer Beziehung, gut zusammengehalten jedoch durch eine durch die Fassung des Textes bedingte strenge Rhythmik, — eine allerdings auch nur gedachte harmonische Unterlage, die in ihrer Einfachheit aber jedes Ohr ohne Mühe herausfühlen wird, — musikalische Anspruchslosigkeit: natürliche, man möchte sagen selbstverständliche, Gänge und in Folge dessen die Möglichkeit für eine schlagende Wirkung: vollen Spielraum für den Humor, der in Wirklichkeit ja doch nicht in den Noten stecken kann, sondern den der ungefesselte Sänger bei dem musikalischen Vortrage des „Wortes" erst in die Noten hineinzulegen haben wird.

Die Lieder des Hrn. P. sind dem Universitäts-Sängerverein zu Leipzig gewidmet, und ihre Texte: Nr. 1. Kriegslied von Geibel, Nr. 2. Ständchen, und Nr. 3. Curiose Geschichte von Reinick, Nr. 4. Grüßen aus dem Wunderhorn, Nr. 5. Bundeslied von Mahlmann, Nr. 6. Frühlingslied von Klingemann.

Theodor Uhlig.

Das Musikfest zu Ballenstedt.

Von

F. Brendel.

Schon mehrere Wochen vor dem Termin der Aufführung hatten die Anzeigen der öffentlichen Blätter

die Aufmerksamkeit auf dieses Fest gelenkt; ein Programm, so interessant, wie wir es bei ähnlichen Gelegenheiten fast noch nie gehabt haben, die Kunde, daß Franz Liszt die Direction übernehmen werde, hatten die Theilnahme des Publikums im hohen Grade erweckt; ein außerordentlich zahlreicher Besuch stand in Aussicht. Wenige Tage vor der festgesetzten Zeit indeß verbreitete sich auf einmal die Nachricht, daß das Zustandekommen ungewiß sei, böse Leidenschaften, Intriguen aller Art scheinen sich — dies ist fast außer Zweifel — eingemischt zu haben, und so war es unvermeidlich, daß entfernter Wohnende in Unsicherheit blieben und die Reise unterließen, daß sonach dieser Umstand nicht ohne Einfluß auf den Besuch des Festes bleiben konnte. Demohngeachtet hat dasselbe am 22sten und 23sten Juni wirklich stattgefunden, und zwar unter einer in Rücksicht auf die Umstände sehr lebhaften Betheiligung sowohl der Mitwirkenden als der Hörenden. Die nähere Umgebung ersetzte möglichst, was die Ferne vermissen ließ.

Das Orchester war zusammengestellt aus den Kapellen von Ballenstedt, Sondershausen, Weimar und Cöthen. Die Chöre lieferten die Städte Ballenstedt, Bernburg, Cöthen, Dessau, Halle, Hettstedt, Nordhausen und Leipzig; von hier war der Pauliner Sängerverein mit seinem Dirigenten, Hrn. Langer, gekommen. Die Zahl der Mitwirkenden betrug circa 300, das Auditorium bestand nach meiner ohngefähren Schätzung wohl aus 1500 Personen. Die herzogliche Reitbahn in Ballenstedt war zu einem Concertsaal umgeschaffen worden, und bot ein außerordentlich geräumiges, auch in akustischer Hinsicht nicht gerade ungünstiges Local.

Was nun zunächst das äußere Arrangement betrifft, so ist dies die Ursache vielfacher Mißverständnisse und Störungen gewesen, so daß es nothwendig ist, hierüber zunächst Einiges zu erwähnen. Das Unternehmen ging ursprünglich von einem Hôtelier in Ballenstedt, Hrn. Nehse, aus. Liszt wurde um die musikalische Leitung ersucht, und sagte dieselbe zu, ohne an dem Geschäftlichen weiter betheiligt zu sein, in der Erwartung, daß bei seiner Ankunft Alles so weit eingerichtet sein werde, um die Proben beginnen zu können. Als aber die Tage der Aufführung herankamen, ergab sich, daß in geschäftlicher Hinsicht wenig oder gar nichts gethan war. Es wurde jetzt vor allen Dingen nothwendig, das Versäumte nachzuholen, jetzt erst wurde ein Comité in Ballenstedt gebildet, jetzt erst mußte, und zwar von nicht unmittelbar an diesen Angelegenheiten Betheiligten, gethan werden, was schon Wochen vorher hätte geschehen sollen. Hierzu kamen Störungen von Außen. Der Stern'sche Gesangverein in Berlin hatte seine Mitwirkung zugesagt, und schrieb wenige Tage vorher ab. Auch auf die Mitwirkung der Dessauer Kapelle war gerechnet worden, aber diese versagte ihre Theilnahme ebenfalls, und zwar, wenn ich recht berichtet bin, aus nicht zu billigenden Gründen, aus kleinlicher Eifersüchtelei.

Im Hinblick auf alle diese Uebelstände grenzt es an's Wunderbare, wie es möglich war, innerhalb weniger Tage doch noch ein Unternehmen in's Leben zu rufen, das ohne längere Vorbereitung eigentlich kaum denkbar ist, insbesondere als noch die eben erwähnten Störungen von Außen hinzukamen. Die energische Thätigkeit Liszt's, der Eifer aller Mitwirkenden, selbst der Anfangs Widerstrebenden, als einmal die Proben begonnen hatten, als der begeisternde Einfluß des Dirigenten sich geltend machte, waren Ursache, daß, blieb auch äußerlich Manches zu wünschen übrig, doch in künstlerischer Beziehung der schönste Erfolg lohnte, in künstlerischer Hinsicht das Fest vielleicht gerade dadurch gewann.

Ich theile zunächst das Programm mit. Am ersten Tage kamen zur Aufführung: Ouvertüre zu Tannhäuser und Duett aus dem fliegenden Holländer von R. Wagner, das Letztere gesungen von Hr. und Frau v. Milde; Oberon, Phantasie für die Harfe von P. Alvars, vorgetragen von Frl. Rosalie Spohr; die Macht der Musik, Sopransolo mit Orchester von F. Liszt, gesungen von Frau v. Milde; Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor von Beethoven, die Pianofortepartie gespielt von Hrn. v. Bülow; Scene aus Orpheus von Gluck, die Solopartie gesungen von Frl. Schreck aus Erfurt; endlich die 9te Symphonie; am zweiten Tage: Ouverture militaire zur Oper „König Alfred" von Joachim Raff; das Liebesmahl der Apostel, für Männerchor, von R. Wagner; der 2te und 3te Satz aus der Haroldsymphonie von Berlioz; (nur diese beiden Sätze, da die Zeit, die ganze Symphonie einzustudiren, fehlte) endlich die Walpurgisnacht von Mendelssohn. Ich habe oben schon dieses Programm's, seiner Vortrefflichkeit gedacht. Bei einem Musikfest kommt es darauf an, entweder classische, selten gehörte Werke, Werke von Palestrina, Bach, Händel u. s. f., insbesondere solche, deren Ausführung eine große Zahl mitwirkender Kräfte in Anspruch nimmt, zu wählen, oder bahnbrechend voranzuschreiten, Tondichtungen vorzuführen, die der fortschreitenden Kunst angehören, nicht aber der Gewöhnlichkeit und Mittelmäßigkeit Rechnung zu tragen, nicht das zur Aufführung zu bringen, was man in gewöhnlichen Concerten alle Tage hören kann. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkt das Programm des eben jetzt stattfindenden Braunschweiger Musikfestes, so haben wir hier ein ganz gemüthliches Philisterthum, musi-

kalische Stabilität, wie sie die große Menge der Musiktreibenden zur Zeit noch charakterisirt, vor uns. Mit Ausnahme der 9ten Symphonie ist dort wenig, was verdiente, Gegenstand eines Musikfestes zu sein. Hundert Mal Gehörtes kommt dort zu einer für die Kunst nicht sehr ersprießlichen Wiederholung. An beiden Festen ist allerdings Mendelssohn vertreten, aber auch hier ist der große Unterschied, daß die Walpurgisnacht, ein ganz vortreffliches Werk, zu den schönsten Compositionen des Meisters gehört, worin sich gerade die Eigenthümlichkeit desselben vorzugsweise ausprägt, während Elias als eine durchaus schwächere Schöpfung zu bezeichnen ist. Ich kann nicht oft genug wiederholen, daß mit unseren bisherigen Programmen nicht mehr von der Stelle zu kommen ist. Wir haben bei dem Bisherigen nur das Bild, wie man sich behaglich im Kreise dreht, sich freuend, daß man es, nach dem Ausspruche von Faust's Famulus, so herrlich weit gebracht, um sich behaglich hinstrecken und ausruhen zu können. Im Hinblick auf diesen immer noch eingenommenen Standpunkt war das Programm des Ballenstedter Musikfestes ein dem Fortschritt angehöriges, ein solches, wie ich es schon seit Jahren als nothwendig in unserer Zeit bezeichnet habe. Nur Schumann vermißte man ungern darin, weil in diesem Falle die wichtigsten Leistungen der Gegenwart vereinigt vorgeführt worden wären. Daß ein Werk von Schumann aber nicht zur Aufführung kam, lag nur in äußeren Ursachen. Es war nicht Raum genug, um noch ein großes Werk aufzunehmen. Mußte aber etwas wegbleiben, so konnte Schumann dieß Mal am leichtesten vermißt werden, da seine Compositionen jetzt zu den am meisten aufgeführten gehören, insbesondere aber, da er erst kürzlich durch die Aufführung seines Manfred in Weimar durch Liszt vertreten worden ist.

Die Ausführung war, wie sich unter Liszt's Direction erwarten läßt, voll Geist und Leben. Man muß in Bezug auf Darstellung bei einem Musikfest einen andern Maßstab anlegen, als bei gewöhnlichen Concertleistungen. Ist die Möglichkeit gegeben, wochenlang die sorgfältigsten Proben abzuhalten, hat man ein zusammengespieltes Orchester, so ist die äußerste Sauberkeit des Details mit Recht zu verlangen; drängt die Zeit, sind nur wenige Proben möglich, so kommt es vor allen Dingen auf den Geist des Ganzen an. Dieser aber war hier ein höchst würdiger, hoher. Blieb zuweilen im Einzelnen zu wünschen übrig, so war doch die Darstellung der Hauptwerke, der Tannhäuser-Ouvertüre, der 9ten Symphonie u. s. w., eine so schwungvolle, begeisterte, daß sie nach dieser Seite hin den gelungendsten Aufführungen, die wir gehabt haben, würdig zur Seite stand, ja diese wohl übertraf. Auch die Chöre befriedigten; insbesondere aber trug der Pauliner Verein, dessen Director überhaupt Liszt's Thätigkeit wirksam unterstützte, zu einem tüchtigen Gelingen bei.

Von den auftretenden Solisten sind Hr. und Frau v. Milde schon früher von mir als in der Darstellung Wagner'scher Partieen bewährt und ausgezeichnet bezeichnet worden. Beide sind beseelt von künstlerischem Streben, und es war überaus wohlthuend, virtuose Prätentionen hier so ganz entfernt zu sehen. Frl. Schreck, früher am Hoftheater zu Dresden, wurde schon öfter in dies. Bl. von Magdeburg aus mit Anerkennung erwähnt. Sie besitzt bei schönen Stimmmitteln und guter Bildung Verständniß für das Tiefere in der Kunst, und ist daher vorzugsweise für ernstere Partieen geeignet. Zu bedauern war, daß die Harfenpartie der unsterblichen Scene aus Gluck's Orpheus durch das Pianoforte ersetzt werden mußte, da Frl. Spohr sich nicht herbeiließ, dieselbe zu übernehmen. Dieß war der einzige störende Mißklang des Festes, da sonst überall die ächt künstlerische Gesinnung sich vorwaltend zeigte. Auch die übrigen Soli hatten die Genannten in Verbindung mit Hrn. Musikdirector Wolf aus Halberstadt übernommen. In der Phantasie von Beethoven wirkten außerdem eine geschätzte Dilettantin aus Leipzig, Frau Steche und Hr. Organist Langer mit. Die Gesangsolo's der Symphonie traten insbesondere wirksam hervor, wirksamer als man gewöhnlich meint, da sie in jeder Stimme von so tüchtigen Kräften vertreten waren. — Frl. Spohr war dieß Mal minder gut disponirt, als sonst. Sie hat mir bei ihrem Auftreten in Leipzig ungleich besser gefallen. Es war eine gewisse Nüchternheit in der Darstellung vorherrschend, abgesehen davon, daß öfter etwas mißlang. Wohl mochte das für derartige Vorträge doch minder geeignete Local dazu beitragen, wie denn auch das Pianoforte sich als ziemlich unwirksam erwies. Frl. Spohr spielte öfter in diesen Tagen in Privatgesellschaften, und leistete hier ungleich mehr. — Noch habe ich des Vortrags der Pianofortepartie durch den Mitarbeiter dies. Bl. Hrn. v. Bülow zu gedenken. Ich hörte ihn zum ersten Male und war nicht wenig gespannt, da er mir von vielen Seiten schon oft als einer der besten Klavierspieler unserer Zeit bezeichnet worden war, nicht wenig gespannt auch deßhalb, weil ich seltsamer Weise bei dieser Gelegenheit an die Rheinische Musikzeitung dachte, der Angriffe derselben gegen Hrn. v. Bülow, als sie glaubte, für Henriette Sontag auftreten zu müssen, und bei dieser Veranlassung Meinungen äußerte, die an die bekannte Geschichte von dem Fuchs und der Traube erinnerten. Ich amüsirte mich schon damals über diesen blinden

Eifer, da diese kecken Angriffe zufällig Jemand trafen, den ich als ausgezeichneten Virtuosen kannte, um so mehr aber aber jetzt, als mir die Gelegenheit geboten war, durch eignes Anhören mich zu überzeugen, und die Mittheilungen Anderer bestätigt zu finden. Irre ich nicht ganz, so spielte Hr. v. B. zum ersten Male vor einer so zahlreichen Versammlung; ich erkläre mir wenigstens daraus eine gewisse Gebundenheit, namentlich im Zusammenspiel mit dem Orchester, eine gewisse Zaghaftigkeit seiner Darstellung. Das war aber auch das Einzige, was ich daran auszusetzen hatte, denn im Uebrigen war die Leistung eine meisterhafte. Hr. v. B. besitzt eine vollkommen ausgebildete virtuose Technik, wie sich dieselbe z. B. in seinem trefflichen Triller zeigte, er überwand die nicht unbedeutenden Schwierigkeiten, die „knauplichen" Stellen mit größter Leichtigkeit, aber er spielte zugleich mit einer Hingebung an die Sache, mit so viel Geist, das einleitende Solo des Pianofortes z. B. so großartig, daß ihm in dieser Beziehung keiner der Virtuosen, von denen ich das Werk hörte, gleichkommt. — Ich muß mich hier auf die kurzen Mittheilungen beschränken, da ich mein Urtheil nur auf die erwähnte Leistung basiren kann.

Wende ich mich schließlich zu den aufgeführten Compositionen, so muß ich vor allen Dingen des Erfolges der Ouvertüre zu Tannhäuser gedenken. Schon nach der ersten Aufführung war der Eindruck ein derartiger, daß der lebhafteste Beifall laut wurde, und mehrere Stimmen Dacapo riefen, er war jedoch noch nicht so allgemein und durchgreifend, daß sich Liszt hätte bewogen sehen können, dem sich kundgebenden Wunsche zu willfahren. Als der Genannte jedoch am zweiten Tage hervortrat und das Publikum benachrichtigte, (eine Druckerei giebt es in Ballenstedt nicht) daß zwei Sätze der Berlioz'schen Symphonie aus Mangel an ausreichender Zeit zu den Proben wegbleiben müßten, erscholl auf ein Mal der Ruf „Tannhäuser", und das Verlangen war so allgemein, daß jetzt kein Grund mehr zu der Nichterfüllung desselben vorlag. Jetzt, zum Schlusse des Festes, ging das Werk unter stürmischem Beifall vorüber, und trat in der That als die Hauptnummer des Ganzen hervor. Die Begeisterung war allgemein, und nur sehr Wenige habe ich gesprochen, die noch gänzlich unbekannt mit Wagner's Tondichtungen, auch nach diesem zweiten Hören sich nicht ganz befreunden wollten. — Wagner's Liebesmahl der Apostel ist ein Gelegenheitswerk, was vor ohngefähr 8 Jahren für das Männergesangfest in Dresden geschrieben wurde. Es ist überaus schwierig und bedarf großer Massen, wenn es wirken soll. Mir mißfiel es damals, und trug dazu bei, mich, wenn auch nicht gegen Wagner's Kunst einzunehmen, so doch gleichgültig zu stimmen. Jetzt, wo der Autor schon an dem Ziele steht, welches er damals suchte, ist natürlich das Urtheil außerordentlich erleichtert. Bleiben auch die Grundzüge des damaligen Urtheils dieselben, muß insbesondere der späte Eintritt des Orchesters getadelt werden, erscheint Einzelnes matt und nicht von der beabsichtigten Wirkung, so findet sich doch auch wirklich Schönes, Großartiges, was wir jetzt leichter heraushören, eben weil wir das Ziel, welches hier nur angestrebt ist, nun schon kennen. Das Werk ist, wo tüchtige und zahlreiche Kräfte versammelt sind, zur Aufführung angelegentlich zu empfehlen. Der Schwung und die Begeisterung darin entschädigen reichlich für das, was zu wünschen übrig bleibt. — Liszt's Composition des Gedichts der Herzogin von Orleans war mir neu. Das Gedicht ist streng genommen, obschon es die Musik besingt, sehr unmusikalisch. Der Componist hat aber diese Schwierigkeiten glücklich zu überwinden gewußt, und ein sehr ansprechendes Phantasiebild daraus geschaffen. Das Werk ist mit Pianofortebegleitung im Druck erschienen. Die Orchesterbegleitung, an sich ästhetisch nicht zu rechtfertigen, war hier durch die Umstände geboten. Ein Gesang mit Pianofortebegleitung würde in einem Local, groß genug um mehrere Tausend Personen zu fassen, verklungen sein. — Sehr zu bedauern war, daß die Symphonie von Berlioz nicht vollständig gegeben werden konnte, da wir in Deutschland, mit Ausnahme Weimar's und Prag's, sonst nirgends Gelegenheit haben, die Werke dieses Autors zu hören. Die nicht glückliche Anordnung des Unternehmers, das Arrangement eines langweiligen Festmahles, das nicht enden wollte, da die einzelnen Gänge durch stundenlange Pausen unterbrochen wurden, war Ursache, daß die für die Proben erforderliche Zeit verloren ging. Interessant war es mir, an mir selbst die Wahrnehmung zu machen, wie sehr uns Berlioz seit der Zeit, wo er in Deutschland reiste, näher getreten ist. Die beiden Sätze drr Symphonie, welche ausgeführt wurden, Marche des Pélerins und Sérénade d'un Montagnard des Abruzzes sind überaus zart und fein, sinnig und poetisch, und wenn man nach diesen Bruchstücken urtheilen darf, müßte einstmals wohl eine Zeit kommen, wo man erkennen wird, wie sehr Berlioz gegenwärtig Unrecht geschah, wie sehr aber Liszt im Recht ist, wenn er sich nicht beirren läßt, sondern sich auch dieses Vernachlässigten annimmt. — Noch bleibt mir übrig, der Ouvertüre von J. Raff zu gedenken. Langjährige Leser dies. Bl. wissen, mit welcher Entschiedenheit die Zeitschrift den früheren Werken desselben entgegentrat. Da ich nie die Person, sondern nur die

Richtung, die ich mißbillige, bekämpfe, so gereicht es mir zur Freude, jetzt mich in einer der früheren entgegengesetzten Weise aussprechen zu können. Raff hat die Pause einer Reihe von Jahren benutzt, um die umfassendsten Studien zu machen, um jetzt ein gänzlich Anderer neu hervorzutreten. In Folge dieses Bildungsganges erscheint er nun als ein Künstler, wie sie die Zukunft der Kunst verlangt. Er ist gründlicher Musiker, es steht ihm in hohem Grade zu Gebote, was bisher der Stolz des Musikers war, die Herrschaft über die gesammte Technik, aber er hat zugleich die vielseitigsten Anregungen der Wissenschaft und des Lebens in sich aufgenommen, hat R. Wagner ein aufmerksames Studium gewidmet, und tritt jetzt in sich gereift und ein klar erkanntes Ziel vor Augen auf's Neue vor das Publikum. Natürliche musikalische Begabung war ihm von Haus aus nicht abzusprechen, und so erscheint es gerechtfertigt, wenn ich bemerke, daß wir in der Zukunft wohl Vorzügliches von ihm erwarten dürfen. Ich kenne zur Zeit nur zwei Werke von ihm, die erwähnte Ouvertüre und 12 Klavierstücke, welche binnen Kurzem im Druck erscheinen werden. Beide Werke zeichnen sich aus durch das Gereifte und Fertige, durch ein bedeutendes combinatorisches Talent, die Ouvertüre durch meisterhafte Gestaltung, Ausarbeitung und Instrumentation. Beide wurzeln in dem Boden der Neuzeit. Beide zeigen den umfassenden Horizont, den der Autor jetzt gewonnen hat. Die Ouvertüre ist zur Aufführung sehr zu empfehlen, denn sie ist zugleich ein sehr wirksames Stück. Ich kann bei eigentlich nur flüchtiger Bekanntschaft mit beiden Werken nicht specieller in das Einzelne gehen, ich kann zur Zeit nur andeutend verfahren. Es kam mir darauf an, die für die Beurtheilung dieses Künstlers jetzt geltenden Hauptgesichtspunkte zunächst und vorläufig hinzustellen.

Das Gesagte zeigt, wie reichhaltig die Anregungen waren, welche das Ballenstedter Musikfest den versammelten Hörern bot. Aeußerlich minder glänzend als viele derartige Feste, war es eins der hervorstechendsten durch den Geist und die künstlerische Gesinnung, welche hier walteten, hervorstechend zugleich durch die Bedeutung, welche es für die Richtung, die wir vertreten, gewann. Der Saame des Neuen hat in Kreisen Wurzel gefaßt, die, wenigstens unmittelbar, davon noch nicht berührt waren. Thüringen ist eins von den deutschen Ländern, welche vorzugsweise Sinn für Musik haben, welches zugleich eine große Zahl tüchtiger Künstler besitzt. Die neue Richtung hat hier entschiedene Freunde gewonnen, Freunde, die um so höher zu schätzen sind, als es ihnen wahrhafter Ernst mit der Sache ist.

Noch muß ich einer empfehlenswerthen Einrichtung der ausgegebenen gedruckten Programme gedenken. Während man sich anderwärts damit begnügt, nur ein Verzeichniß der aufzuführenden Compositionen und den Text der Gesänge in die Hand zu geben, war hier darauf Rücksicht genommen, den Zuhörer zu tieferem Verständniß hinzuleiten. Zur Tannhäuser-Ouvertüre war Wagner's Erläuterung gegeben, die er vor Kurzem bei einer Aufführung in Zürich hatte vertheilen lassen, bei der neunten Symphonie Wagner's Erläuterung, die er geschrieben hatte, als er zuerst in Dresden dieselbe zur Aufführung brachte, bei der Walpurgisnacht die betreffende Stelle aus dem Briefe Göthe's an Mendelssohn u. s. w.

Leider war die Zeit sehr beschränkt, die anwesenden Künstler wurden so sehr durch die Proben in Anspruch genommen, daß zu einem längeren persönlichen und geselligen Zusammensein sich nur wenig Gelegenheit bot. Manche Bekanntschaft konnte so nur flüchtig oder gar nicht gemacht werden. Allen aber werden die Stunden begeisterten Zusammenwirkens unvergeßlich sein.

Leipziger Musikleben.

Zweite diesjährige Hauptprüfung am Conservatorium am 19ten Juni.

Im Allgemeinen lieferte diese Prüfung wieder recht erfreuliche Resultate und besonders sind die Leistungen im Solospiel hervorzuheben. Von Pianisten hörten wir Hrn. **Louis Brassin** aus **Leipzig** im ersten Satze des E-Moll-Concertes von Chopin und Frl. **Frances Bigg** aus **London** in Mendelsohn's H-Moll-Capriccio. Hr. Brassin hat eine tüchtige technische Ausbildung und einen guten Anschlag; er gab sich sichtlich viel Mühe die etwas sehr hochgestellte Aufgabe, ein Chopin'sches Werk zu spielen, möglichst gut zu lösen, doch reicht bei dergleichen Compositionen technische Ausbildung und guter Wille allein noch nicht aus. Es giebt wohl wenig Pianisten, die Chopin zu spielen verstehen, am wenigsten kann man das aber von einem noch in der Ausbildung begriffenen, wenn auch immerhin strebsamen jungen Manne verlangen. Im Anfange hatte Hrn. Brassin's Spiel einen gewissen Schwung, welcher für des Spielers künstlerischen Sinn das beste Zeugniß ablegte, im weiteren Verlaufe des Stückes erlahmte jedoch seine Kraft und wurde namentlich gegen das Ende hin von der Größe der gestellten Aufgabe zu sehr bewältigt. Wir wollen hiermit gegen den jun-

gen Künstler keinen Tadel aussprechen, da sein Spiel im Allgemeinen uns berechtigt, ihm ein günstiges Prognosticon zu stellen, die Wahl eines solchen Musikstückes aber auch in geistiger Beziehung für ihn spricht, wenn sie auch dies Mal als etwas verfrüht erschien. Sehr lobenswerth erschien das Spiel des Frl. Frances Bigg. Die junge Dame ist im Besitze einer bedeutenden technischen Fertigkeit und trug das Mendelson'sche Capriccio auch mit Geschmack und Verständniß vor. — Das Violinspiel war dieses Mal durch die HH. Robert Friese und Georg Haubold, Beide aus Leipzig, vertreten. Ersterer spielte den ersten Satz des Mendelssohn'schen Concertes, Letzterer Adagio und Finale aus dem vierten Concerte von David. An dem Spiel Hrn. Friese's ist in technischer Beziehung, abgerechnet einige kleine Unreinheiten, wenig auszusetzen, doch schien es uns, als wenn auch er sich eine etwas zu schwierige Aufgabe gestellt hätte. Bedeutender noch erschien Hrn. Haubold's Spiel im Technischen wie im Geistigen. Freilich ist es auch ein Leichteres und für einen beginnenden Künstler Dankbareres eine David'sche Composition vorzutragen, als das Mendelssohn'sche Concert. Die gefällige glatte Form, die ansprechenden Melodien David's fanden bei dem größten Theil des Publikums leichter Eingang, als der mehr ernste und hochfliegende Inhalt des Mendelssohn'schen Werkes. — Die Sologesangsleistungen standen im Ganzen nicht auf gleichem Niveau mit dem Solospiel. Frl. Bertha Walseck aus Cöln sang Scene und Arie von Mendelssohn. Abgesehen davon, daß der Vortrag dieses schwierigen Werkes eine vollendete Meisterin verlangt, und daß eine Anfängerin stets daran scheitern wird, so hätte man doch auch bei einem leichteren und für eine Schülerin dankbareren Gesangsstücke jedenfalls gesehen, daß Frl. Walseck noch viele und ernste Studien machen muß, ehe sie als Sängerin vor die Oeffentlichkeit treten kann Die junge Dame hat ohne allen Zweifel Talent und ist auch von der Natur mit einer guten Stimme ausgestattet, doch ist vor Allem ihre Tonbildung der Art, daß die natürlichen Mittel nicht zur rechten Geltung kommen können, von einem geistigen Erfassen und überhaupt einer höheren künstlerischen Ausbildung wollen wir noch ganz absehen. Wir wünschen, daß Frl. Walseck nicht durch den etwas zu reichlich gespendeten Beifall verleitet werden möge, die ihr dargebotene Gelegenheit, sich eine gute Tonbildung anzueignen und überhaupt die unleugbaren Fehler ihrer früheren musikalischen Erziehung zu beseitigen, unbenutzt zu lassen. Frl. Minna Bleyl aus Leipzig — dem Publikum bereits aus früheren Prüfungen vortheilhaft bekannt — trug die Scene und Arie aus dem Freischütz vor und zeigte hierbei, daß sie recht erfreuliche Fortschritte gemacht hatte. In Frl. Adelheid Koch aus Dresden lernten wir eine schon weiter vorgeschrittene Sängerin kennen, deren Talent aber sicher noch mehr zur Geltung gekommen wäre, wenn sie eine entsprechendere Wahl getroffen hätte. Sie sang eine Arie aus Rossini's Semiramis. Rossini's Musik und namentlich die in dieser Oper, ist für völlig vollendete Gesangsvirtuosen und italienische Kehlen berechnet. Von solchen gesungen ist sie von großem Reiz, der aber verloren gehen muß, wenn deutsche Sänger, die sich noch nicht vollständig in das Wesen der italienischen Musik hineingelebt und gedacht haben, darüber gerathen. Den schwierigen Coloraturen und anderen Gesangsfiguren war die Sängerin noch nicht gewachsen. Sie kamen, wenn auch größtentheils sauber und rein, doch noch ziemlich steif und hölzern heraus, wie denn überhaupt die Sängerinnen seltener werden, die es verstehen, den prickelnden Champagnerschaum Rossinischer Musik leicht und ungenirt sprudeln zu lassen. Trotz alledem konnte man doch in Frl. Koch's Gesang deren schönes Talent und ihre gute musikalische Bildung erkennen und wir sind überzeugt, daß sie bei fortgesetztem eifrigen Studium bald eine recht tüchtige und beachtenswerthe Sängerin werden wird. — Am wenigsten hat bei der diesmaligen Hauptprüfung der vorgeführte Compositionsversuch genügt. Es bestand dieser in drei Sätzen aus einer Symphonie in D-Moll von Hrn. Julius Grimm aus Pernau in Liefland. Der Inhalt dieser Composition ist nicht bedeutend und aus den Werken verschiedener Meister zusammengelesen. Bei einem Erstlingswerke sieht man darüber, sowie über die unvermeidlichen Schusterflecke, hinweg, wenn nur eine gewisse formelle Abrundung und eine halbweg geschmackvolle Verwendung des Orchesters zu finden ist. Leider aber fehlten diese Dinge gänzlich. Das Ganze erschien formlos ohne genial oder auch nur von Talent zeugend zu sein, das Werk ist mit Orchestermassen überladen, welche nur einen kraftlosen Lärm verursachten. Der Componist muß noch mehr und ernste Studien machen, ehe er dahin gelangt, daß er die Massen, die er gern heraufzubeschwören scheint, beherrschen kann. Bis jetzt steht er noch unter der Herrschaft derselben. — Wünschenswerth wäre es übrigens, wenn bei zukünftigen Prüfungen das Publikum etwas weniger freigebig mit Applaus wäre. Es ist wohl gut, wenn man aufstrebende Talente durch einen angemessenen Beifall ermuntert, aber jede, wenn auch noch so mittelmäßige Leistung mit Hervorruf zu lohnen, ist doch wohl des

Guten zu viel. Was bleibt für den vollendeten Künstler übrig, wenn man angehenden schon die höchste Ehre erweist? F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Pischeck gastirt zur Zeit in Mannheim. Als Don Juan hat er einen glänzenden Triumph gefeiert.

Ander singt mit glänzendem Erfolge in Hamburg. Die dort erscheinenden „Jahreszeiten" meinen, er verstehe die Italiener klassisch und den Fidelio populär zu machen.

Frl. Treffz, die in Wien in Ungnade gefallen, weil sie mit einigen der demokratischen Partei angehörenden Leuten in freundschaftlichen Beziehungen gestanden, hat in London entschiedenes Glück gemacht. Sie wird demnächst nach Amerika gehen, da sie ein Impresario für 30,000 Dollars engagirt hat.

Der königl. sächs. Hofopernsänger Dalle Aste ist ebenfalls in London. Es soll ihm ein sehr vortheilhaftes Engagement nach Lissabon angetragen worden sein, doch sei es unentschieden, ob er dasselbe werde annehmen können.

Eine junge Sängerin, Albina Murray, die bereits in Petersburg viel Aufsehen erregt hat, ist in Wien mit großem Beifall als Rosina aufgetreten.

Neue Opern. Verdi's neueste Oper heißt il Trovatore und wird zuerst im Feniceteater in Venedig gegeben werden.

Todesfälle. Der ehemalige Director des Leipziger Stadttheaters, Dr. med. Schmidt, soll im Mai auf seiner Besitzung in Amerika gestorben sein.

Der bekannte Violoncellist Merk in Wien ist ohnlängst gestorben.

Vermischtes.

Das Trauerspiel „Struensee" von Michael Beer mit Musik von Meyerbeer ist in Hamburg mit ungewöhnlichem Erfolg in Scene gegangen. Es charakterisirt unsere deutschen Theaterverwaltungen, daß dieser Tragödie, die zu dem Besten zählt, was nach der klassischen Periode geschrieben worden, bis jetzt fast alle Theater verschlossen geblieben sind. Auch die Musik gehört unstreitig zu dem Vorzüglichsten, was Meyerbeer geleistet hat.

Im Théatre français wurde am 19ten Juni Ponsard's Trauerspiel: „Ulysses" mit Musik von Gounod zum ersten Male gegeben. Die Dichtung erinnert in ihrem Genre an Racine's Athalia, die Musik an Mendelsohn's ähnliche Werke. Das Trauerspiel erfreute sich nur eines succés d'éstim, und es ist sehr unwahrscheinlich, daß dergleichen Nachbildungen der griechischen Classiker mit moderner Musik auf dem französischen Theater einen günstigeren Boden finden werden, als in Deutschland, wo man im Grunde auch nichts von einer solchen künstlerisch ungerechtfertigten Erscheinung wissen will.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 2. Den 9. Juli 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Erster Brief.

Einleitende Betrachtungen. Standpunkt und Aufgabe der akustischen Briefe.

(Fortsetzung.)

Die Akustik — dem Wortlaute nach die Lehre vom Hören, jedoch nach deren Erweiterung, die der eigentliche Begründer dieser Wissenschaft, Chladni, ihr ertheilte: die Lehre vom Schall, von der Klangfarbe, die Tonlehre und musikalische Harmonielehre zusammengenommen — steht als physikalische Wissenschaft in sich festbegründet, abgeschlossen, aber auch ziemlich isolirt da. Obgleich die Akustik durch die Harmonielehre so unmittelbar in das Gebiet der Musik übergreift, wie sonst keine andere physikalische Wissenschaft das Aesthetische berührt, so gehen doch Musik und Akustik noch ziemlich unbekümmert neben einander her. Nur der Instrumentenbauer — der, sobald er wissenschaftlich und künstlerisch zugleich verfährt, sich mit Recht Akustiker nennen darf — bedarf der physikalischen Disciplinen direct, um den musikalischen Anforderungen genügen zu können. Zwischen der musikalischen Aesthetik und physikalischen Akustik befindet sich allerdings noch dieselbe Kluft, wie zwischen den Naturerscheinungen und der productiven Geistesthätigkeit überhaupt. Sobald die physikalische Erscheinung hervorgebracht ist, d. h. sobald die Schallwellen das Ohr getroffen haben, beginnt die Thätigkeit der Sinne. Diese erzeugt eine eigenthümliche psychologische Wirkung, welche auf ästhetische Gesetze basirt ist und schließlich zum Reproduciren oder Produciren auffordert. Physik und Aesthetik könnten mithin nur durch die Physiologie mit einander verbunden werden. Da jede dieser Wissenschaften aber weit davon entfert ist, schon ein Ganzes zu bilden, oder in sich abgeschlossen zu sein, so müssen noch allenthalben Lücken bleiben. Dies veranlaßt den Physiker, sich mit dem sinnlichen Eindruck zu begnügen, ohne zu fragen, wohin er führt, und den Musiker, die Harmonie als Thatsache zu ergreifen, ohne zu fragen, woher sie kommt. Oerstedt hat aber hier den ersten wesentlichen Schritt gethan, um den naturgemäßen Entwickelungsgang von der Tonerregung bis zur Tondichtung möglichst zu verfolgen. Seine, darauf bezüglichen Abhandlungen im 3ten und 4ten Band des „Geist in der Natur" gaben dem Verfasser die erste Anregung, zu versuchen, Oerstedt's Ansichten, in Verbindung mit den physikalischen Thatsachen, dem musikalischen Publikum in einer Reihe von Briefen vorzulegen.

Man kann gegen diesen Versuch von vorn herein zweierlei einwenden. Zunächst, daß dieses Unterneh-

men zu keinem bestimmten Resultate führen kann. Wir geben das ohne Weiteres zu, sofern man unter „Resultat" hier einen erkennbaren Fortschritt der Musik, als Kunst betrachtet, versteht. Darum kann es sich hier nicht handeln, es wäre auch viel zu früh, schon so weit gehen zu wollen. Der Hauptzweck dieser Briefe wird zunächst nur sein, den Musiker mit der Akustik vertrauter zu machen, oder, sofern er das schon ist, ihm die hauptsächlichsten Resultate in gedrängter Form, mit steter Hinweisung auf Analogien, noch ein Mal vorzuführen. Die Briefe sollen den Musiker darauf hinweisen, daß die Akustik seine Aufmerksamkeit nicht nur verdient, sondern in späterer Zeit sogar fordern wird.

Mit dem mechanischen Theil der Akustik beginnend, werden wir die Entstehung und willkürliche Erregung des Schalles, seine Fortleitung und Zurückwerfung betrachten. Sodann zum mathematischen Theil, zur Tonlehre übergehend, werden wir die Grundverhältnisse der Töne, ihr Verhalten zu einander, ihre Farbe, die Temperatur und Stimmung behandeln. Hieran schließt sich eine vergleichende Charakteristik von Schall, Wärme und Licht und eine Betrachtung ihrer Wirkungen. Dergestalt kommen wir auf die physiologische Wirkung des Schalles, wobei der Hör-Apparat zunächst zu betrachten ist, an welchem sich die Hauptergebnisse der Nervenphysiologie insoweit anschließen werden, als sie Aufschluß über die Sinnesthätigkeit geben können. Durch Nerven und Gehirn finden wir den natürlichen Nebengang zur Betrachtung der psychologischen Wirkung der Töne, in Bezug auf Erregbarkeit und Empfindung, sowohl in ihrem zufälligen als voraus berechneten Wirkungen. Auf diese Weise gelangen wir naturgemäß bis zu den allgemeinen ästhetischen Gesetzen des Gleichgewichts und der Symmetrie. Im Verlauf der Untersuchung finden wir vielfach Gelegenheit, Oerstedt's Ansichten darzulegen und weiter zu verfolgen. Dadurch wird dem Musiker Material an die Hand gegeben, das er, aus eigenen Erfahrungen ergänzend und auf die Musik übertragend, erfolgreich selbst auszubilden im Stande ist. Derartige Briefe sollen überhaupt, ebenso wie akademische Vorlesungen, zum Studium nur anregen, die Wissenschaft aber keineswegs erschöpfen. Sie können weder ein Lehrbuch bilden, noch dieses ersetzen; sie sollen in das Detail nicht einführen, so wenig als sie im Einzelnen auf streng systematische Darstellung Anspruch machen.

Dies ist der zweite Vorwurf, der uns treffen könnte — daß wir nämlich die Briefform gewählt haben, die, popularisirend und aphoristisch zugleich, in jedem Fall nur eine oberflächliche Kenntniß befördern könne. Darauf erwidern wir: daß Nichts Anderes, als die deutsche Gründlichkeit daran Schuld ist, daß das wissenschaftliche Briefschreiben und Popularisiren an die Tagesordnung gekommen ist. Wir sind in der Wissenschaft so sehr in das Systematisiren, Specificiren und Thematisiren hinein gekommen, und haben dazu, bis vor Kurzem, einen so barbarischen Styl geschrieben — daß ein Extrem nothwendig das andere hervorrufen mußte. Denn das Bedürfniß, sich mit den Resultaten der Wissenschaft bekannt zu machen, ist im Publikum allerdings vorhanden. Dazu kommt, daß die analytische Methode, — die sich in Specialitäten vergräbt und Thatsachenmaterial häuft, während sie auf Alles, was Speculation heißt, oder auf Vergleichung und Generalisiren hinweist, vornehm lächelnd herabblickt — schon mehr wie eine Wissenschaft dem Leben so entfremdet hat, daß es erst mancher vorbereitenden, vielleicht vergeblichen Anstrengung bedarf, ehe das Gleichgewicht zwischen Wissenschaft und Leben wieder hergestellt sein wird. „Die Wissenschaft kann nie populäre werden" hat man schon oft erwidert. Sehr wahr — aber sie kann doch lebendig werden? Uebrigens handelt es sich nicht um eine populäre Behandlung der Wissenschaft, sondern nur um populäre Darlegung der Resultate der Wissenschaft. Diese sollen und müssen Allgemeingut werden.

Dieses Bedürfniß haben auch die geistreichsten Männer der Wissenschaft längst erkannt, weshalb nicht nur in der Jetztzeit, sondern bereits im vorigen Jahrhundert wissenschaftliche Briefe erschienen, so daß wir jetzt in Betreff der Naturwissenschaften und philosophischen Wissenschaften im Besitz einer fast vollständigen Sammlung von populären Behandlungen in Briefform sind. Warum denn aber gerade Briefe? „Weil das der eigenthümliche Reiz von Briefen ist, daß man hier seiner Subjectivität volle Rechnung tragen darf, während wir, ohne anmaßend zu erscheinen, in wissenschaftlichen Abhandlungen und Werken das, was uns in tiefster Seele persönlich erregt und bewegt, unsere so zu sagen tieſinnerste Beziehung zum wissenschaftlichen Stoff, kaum leise andeuten dürfen"; — antwortet darauf R. Wagner in seinen physiologischen Briefen. Man darf mit anderen Worten in Briefen Mensch sein, und nicht Fachgelehrter. Die Subjectivetät muß in der Wissenschaft unterdrückt werden — darum macht sie sich an anderem Orte Luft, denn der Mensch ist nun einmal, trotz aller Bemühungen nicht zum Object zu machen. Man ist „des trockenen Tones" zuweilen „satt" und will sich der interessanten Ergebnisse des Forschens ungetrübt erfreuen können, will diesen rohen Diamanten schleifen, als Schmuck fassen und in der Sonne des Lebens alle Farben spielen lassen.

Warum das aber nicht Sternen erster Größe, wie Euler, Oerstedt, Liebig, Schleiden, Mädler, Wagner, Carus u. A. überlassen — Männern, die sich wohl erlauben dürfen, populär zu sein, weil sie schon bewiesen haben, daß sie gelehrt sind? Aus dem einfachen Grunde, weil akustische Briefe zu schreiben, gerade noch Keinem eingefallen ist. Gegenwärtiger Versuch wäre allerdings überflüssig, wenn ein berühmter Physiker Aehnliches schon unternommen hätte. So lange das aber nicht geschieht, nehme man diese Probe als Surrogat freundlich auf.

Mit den akustischen Kenntnissen im Publikum sieht es noch ziemlich traurig aus, und auch viele Musiker sind eben nicht sehr stark darin. Man kann allerdings ein recht guter Musiker sein, ohne daß man deshalb nur zu wissen braucht, was Akustik überhaupt sei, — der praktische Beweis gegen die Lehre der Cartesianer: „daß man nur Das machen könne, was man begreift". Der Musiker thut Vieles, ohne sich des Grundes bewußt zu sein, er folgt seinem instinctiven Genius, der allerdings selten irre führt, im höheren Sinne aber nicht genügen kann. „Die meisten Erscheinungen auf dem Musikgebiete" — sagt ein Berichterstatter bei Besprechung der Kraushaar'schen Schrift über den accordlichen Gegensatz und die Begründung der Scala — „sind theilweise oder ganze Räthsel, und selbst die gründlichsten Theorien fußen in mancher Hinsicht noch auf keinem festen Boden; man weiß wohl das Wie und Was, aber nicht das Warum?" Er erkennt dabei an, daß die akustischen Erscheinungen allerdings eine Basis der Musikwissenschaft bilden und folglich „für jeden denkenden Musiker, dessen Horizont über die Klaviatur und das Notensystem nur etwas hinausgeht, von Interesse sein müssen."

Mancher Musiker würde wohl auch ein Lehrbuch der Akustik zur Hand nehmen, wenn er nicht von der Schule her einen Abscheu vor Allem hätte, was an Mathematik nur streift. Denn die Scheu vor der Mathematik vererbt sich bei den Laien traditionell von Geschlecht zu Geschlecht. Mancher Musiker hat sich wohl auch an die Arbeit gemacht, die Akustik zu studiren, hat aber als sicherstes Resultat, zunächst wenigstens, gefunden, daß die Akustik sehr langweilig sei. Jeder, der Experimentalphysik gehört hat und dabei kein specieller Freund oder Jünger der Musik ist, weiß, daß es kein trockneres Capitel in der Physik giebt, als das der physikalischen und mathematischen Tonlehre. Glaubte doch selbst der berühmte Mathematiker Euler, der die ersten „physikalischen Briefe" an eine preußische Prinzessin vor beinahe 100 Jahren geschrieben hat — sich entschuldigen zu müssen, bevor er an das Capitel von der Akustik sich wagt. „Die Materie, mit der ich Ew. Hoheit jetzt zu unterhalten die Ehre habe" — schreibt er*) — „ist so trocken, daß ich im Grunde fürchte, Ew. Hoheit bald zu langweilen. Um daher nicht zu viel Zeit darauf zu verwenden, sende ich heute drei Briefe auf ein Mal, um diesen fast unangenehmen Gegenstand auf ein Mal zu erledigen". —

Bescheidener kann man doch nicht sein! Keine Aeußerung kann daher besser, als diese des großen Euler, geeignet sein, Das zu bevorworten, was der Verfasser jetzt zu unternehmen wagt. Sie möge den gewogenen Leser, namentlich den Musiker, vorbereiten — aber nicht abschrecken. Denn eines Versuches ist es immerhin werth, auf diesem populären Wege der physikalischen Tonlehre das Heimathsrecht bei den Musikern, also da zu verschaffen, wo die Töne recht eigentlich geboren und gepflegt werden.

(Schluß des ersten Briefes.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

F. W. Markull, Op. 33. Drei charakteristische Tonstücke für das Pianoforte — Liebeständeln — Süßer Trost — Waldvöglein. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 15 Sgr.

Man bemerkt in diesen drei Tonstücken des wohlbekannten Componisten nicht besonders reiche Erfindung und hohen Schwung, nicht ein dichtendes Vermögen, das uns hoch intentionirte Anschauungen darböte; sondern es giebt sich darin mehr ein idyllisches Stillleben kund, in welchem sich der Componist als einen kenntnißreichen und gewandten Musiker darlegt. Das erste von den drei Stücken kündigt sich auch als das beste an — Liebeständeln, mit einem Motto aus Faust — es sagt ganz Das, was es sein soll, — scherzend in anmuthsvoller Weise, die einen Jeden sofort von ihrer Wahrheit und Innigkeit der Empfindung überzeugt. Obwohl treffend in seiner charakteristischen Bedeutung ist doch das rein musikalische Element von Nr. 2 „Süßer Trost" von geringerem Werthe. Nr. 3 „Waldvöglein", mit einem Motto aus Vogl's Waldvöglein, ist, trotz der geschickten Ausführung, nur eine matte Copie von Henselt's: Si j'étais un oiseau. Der Componist hat es selbst als „Seitenstück" zu Henselt's Etüde bezeichnet; allein der Kunst ist damit

---

*) S. Euler's Briefe an eine deutsche Prinzessin mit einem Supplement von Müller. I. Theil. 7ter Brief. S. 17.

nichts gedient. Wenn Jemand den Drang hat, Aehnliches zu machen, so möge er es am besten für seine subjectiven Bedürfnisse aufbewahren; durch die Veröffentlichung wird er sich schwerlich Dank und Ruhm erwerben. Der Componist schlägt sich selbst mit dem vorgesetzten Motto: „Ach könnt' ich solch ein Vöglein sein" — ein Henselt'sches Vöglein ist es allerdings nicht geworden, es fehlt ihm die hohe romantische Blüthe, die aus Henselt's Etüde uns die lieblichsten Düfte zuweht; die vorliegende ist die bloße Kehrseite der Henselt'schen.

Lieder und Gesänge.

Ludwig Meinardus, Op. 3. Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Heft I. — Berlin, Stern u. Comp. Pr. ½ Thlr.

Wir begegnen in diesem Werke dem Componisten zum ersten Male auf dem Gesangsgebiete, und können ihm das Zugeständniß nicht versagen, daß er es mit Glück betreten. Nach der „Novelle" für Pianoforte (Op. 1) ließ sich auch erwarten, daß er auf dem betretenen Wege fortwandeln werde. Das vorliegende Werk enthält die „Wallfahrt nach Kevlaar" von Heine. Dasjenige, was daran zu loben ist, ruht hauptsächlich in der richtigen Erfassung des Balladentones und der consequenten Durchführung desselben. Sodann hat der Componist in treffender Weise auch Demjenigen Rechnung getragen, was ich den Localton des Gedichtes nennen möchte, — das katholische Element meine ich, was uns aus der Composition entgegenweht. Eine genauere Beurtheilung darf jedoch auch nicht unerwähnt lassen, daß (was ich als Mangel an dem Werke bezeichnen muß) das charakteristische Moment zu sehr die Oberhand behält und dagegen das rein musikalische etwas zu sehr in den Hintergrund tritt. Fast möchte ich sagen, daß eine etwas zu kalte, nordische Luft darin wehe, und dagegen dem Dufte melodischer Entfaltung keinen Raum gestatte. Es mag dies dadurch entstanden sein, daß der Componist, vielleicht in Folge seiner Naturanlage, das Gedicht mehr reflectirend in sich aufgenommen, statt dasselbe mehr empfindend zu durchleben. Lobend dagegen ist noch zu erwähnen, daß die Diction durchaus gewählt ist, die harmonische Behandlung einfach, aber desgleichen den denkenden Harmoniker erkennen läßt, was man an mehreren feinen Wendungen alsbald zu bemerken Gelegenheit hat.

Em. Klitzsch.

Kleine Zeitung.

New-York. Jenny Lind Goldschmidt hat bei ihrer Abreise von Amerika drei Abschieds-Concerte in New-York gegeben, nämlich am 18ten, 22sten und 25sten Mai. Die ersten beiden fanden in Metropolitan-Hall, das letzte im Castle-Garden statt. Die Preise waren 3 Dollar für numerirte Plätze, 2 Dollar für gewöhnliche Sitze und 1 Dollar für Stehplätze, oder hier gewöhnlich Promenaden-Tickets genannt. Alle drei Vorstellungen waren glänzend besucht, ja zum Erdrücken voll. Der Reinertrag dieser drei Concerte, ist nahe an 16,000 Dollar gewesen, gewiß ein hübsches Reisegeld.

Was das Artistische dieser Concerte betrifft, so wurde das Höchste geleistet, was je hier geleistet worden. Jenny Lind hatte außerordentliche Kräfte für ihre Abschieds-Concerte verwandt, die größten Sänger: Salvi (Tenor), Badiali (Bariton), Violinvirtuos Burke (Schüler de Beriots), Capellmeister Eisfeldt rc. rc. waren engagirt, und ein Orchester von nahe an 100 Personen der vorzüglichsten Musiker New-Yorks, lieferte unter Leitung des sehr routinirten Dirigenten Eisfeldt, den Beweis, daß nicht leicht irgend wo Ouvertüren mit größerer Präcision ausgeführt werden können. Madame Jenny Lind Goldschmidt ist mit ihrem Gemahl am 29sten Mai pr. Steamer Atlantic-Capit. West, mit dem sie die Reise schon früher gemacht, nach Liverpool zurückgegangen und befindet sich das junge Ehepaar seit einigen Tagen in Hamburg.

Ole Bull hat am 26sten März in Washington sein erstes und drei Tage darauf sein zweites Concert gegeben. Daran knüpfen sich folgende unerklärliche Facta, welche ich hiermit wörtlich der vor mir liegenden Zeitung aus Washington entnehme. Ole Bull wurde nämlich zu den Concerten öffentlich aufgefordert: 1) vom Senate Chamber — von sämmtlichen Mitgliedern des Senats — 31 an der Zahl unterzeichnet; 2) von sämmtlichen Staatssecretären (den activen Ministern der Ver. Staaten) und den fremden Gesandten, 17 an der Zahl mit Daniel Webster an der Spitze, unterzeichnet; 3) vom House of Representatives, von sämmtlichen 57 Mitgliedern unterzeichnet. — Auf diese Aufforderung folgt in demselben Blatte Ole Bull's Dank — addressirt an: Hon. J. Shields, and another gentlemen of the Senate; Hon. Daniel Webster, and other gentlemen of the Executive Council; Major General Winfield Scott; His Excellency A. de Bodisco and other gentlemen of the Diplomatic Body; Hon. Joseph Lane and other gentlemen of the House of Representatives. Man pflegt gewöhnlich zu sagen: Nichts Neues unter der Sonne, — Alles schon da gewesen! — aber so etwas ist denn doch gewiß noch nicht erlebt worden! Nun über das Concert selbst. Ole Bull's Vorträge bestanden in sechs Piecen, die er allein spielte, ohne irgend Unterstützung gehabt zu haben, nämlich: ohne Orchester, ohne Pianobegleitung, ohne Gesang, also wirklich solo, nur introducirte Ole Bull jeden seiner Vorträge mit

einigen höchst undeutlich gestammelten Worten, begleitet mit einem sehr freundlich blinzelnden Gesichte. — Ein solches Concert dürfte auch wohl noch nicht leicht vorgekommen sein. Nun noch einige Worte über die Ausführung der Piecen (es waren nur Fragmente). Ein Berichterstatter sagt: Ole Bull hat als Virtuose (nicht mit Künstler zu verwechseln) Fortschritte gemacht, nämlich in den Kunststückchen als Trommelschlag, Flageolet, Pizzicatos ꝛc., auch ist sein Ton noch dünner, sein Strich noch schwächer geworden; die Delicatesse trieb der geniale Virtuos so weit, daß man nur noch spielen sah — zu vernehmen, zu hören — war oft Nichts. — Die kunstverständigen Zuhörer sahen sich verwundernd lächelnd an — das große Publikum brach in rasenden Applaus über den Genuß aus, den es zu hören glaubte.

Hamburg. Schuberth, Vieuxtemps, Willmers. Carl Schuberth, der Solovioloncellist des Czaaren und Heinrich Vieuxtemps haben Petersburg gleichzeitig verlassen, Ersterer um einer Einladung nach Hamburg zu folgen, wo derselbe seine neuesten Werke zur Aufführung bringen wird. — Es sind dies: eine Symphonie für großes Orchester, der königlichen Academie der Musik in Stockholm gewidmet — zu deren Ehrenmitglied er ernannt worden — ein neues Quintett für Streichinstrumente (sein 3tes), dem Dr. Spohr zugeeignet und sein 2tes Concert für Violoncell mit Orchester, welches er Gesangscene betitelt und seinem Freunde Servais gewidmet hat. Vieuxtemps hat aber Petersburg für immer verlassen, da er seinen Contract in Folge kleiner Differenzen mit dem Directorium des kaiserl. Theater selbst gekündigt. Vieuxtemps hat in Petersburg und Moscau glänzend besuchte Abschiedsconcerte gegeben und wird jetzt in Brüssel erwartet, wo er sein ihm eigenthümlich zugehöriges pallastähnliches Haus jetzt selbst beziehen wird; dasselbe war während seiner Abwesenheit von einer fürstlichen Familie bewohnt worden. R. Willmers befindet sich seit zwei Monaten bei seiner Familie in Hamburg um von den Concertstrapazen — er gab einige 40 Concerte mit großen Erfolgen in Holland — auszuruhen. Willmers hat so eben ein Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncell vollendet — ein Werk ganz entgegengesetzt und abweichend von seiner in letzterer Zeit ausschließlich befolgten der Mode huldigenden Richtung. Zweifels ohne wird dadurch die Kritik dem Componisten sich wieder geneigter zuwenden — von welcher Willmers oftmals zu scharf mitgenommen worden. Ferner erscheint jetzt auch von Willmers eine Sonate für Piano und Violine concertant in 4 Sätzen, ein Werk, welches schon vor einigen Jahren edirt aber nicht allgemein versendet wurde, wegen Differenzen, in welche er mit seinem Verleger und Freunde Schuberth kam — der sich darnach capricirte Nichts mehr von Willmers zu verlegen, bis die obschwebenden Differenzen ausgeglichen. — Die Ausgleichung hat stattgefunden und Schuberth und Willmers gehen wieder Hand in Hand, wodurch das plötzliche Erscheinen dieser schon früher componirten Sonate sich erklärt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Roger ist am 4ten d. M. zum ersten Male wieder in der Berliner k. Oper als George Brown aufgetreten, nachdem er in Hamburg mit dem größten Erfolge mehrere Male gesungen hat.

Frau Gundy beabsichtigt nach Paris zu reisen, um sich bei Garcia und Alary in der Technik des Gesanges noch weiter auszubilden.

Frau Sontag hat zum letzten Male in Deutschland vor ihrer Abreise nach Amerika in Coburg gesungen und natürlich dem sämmtlichen hohen Adel und verehrungswürdigen Publikum die betreffenden Köpfe verdreht. Es hat der Gräfin Rossi dort so sehr gefallen, daß sie nach ihrer Rückkehr von den republikanischen Yankee's und freien Rothhäuten sich für immer in der allerdings reizenden Gegend der Residenz des Opern componirenden Fürsten niederlassen will. Herr v. Wangenheim, der Intendant des dortigen Hoftheaters, hat im Auftrage der Sängerin bereits Unterhandlungen wegen Ankauf einer Besitzung in der Nähe Coburgs angeknüpft.

Berlioz ist bereits wieder nach Paris zurückgekehrt.

Musikfeste, Aufführungen. Winterthur den 1sten Mai. Am vergangenen Ostersonntag Abends wurde in der hiesigen Stadtkirche das Oratorium „Lazarus, oder die Feier der Auferstehung", componirt von dem herzogl. Concertmeister A. Spaeth in Coburg, zum ersten Male aufgeführt. Das Gesammtpersonal, über 100 Personen zählend, stand unter der Leitung unsererer braven Musikdirectors Ernst Methfessel. Es wirkten auch sechs vorzügliche Mitglieder der aufgelösten Hechinger Capelle mit. Die fehlenden Orchesterpartieen ergänzte auf der Orgel unser talentvoller Stadtorganist Kirchner. Die Sopran- und Altsolopartieen wurden von den Damen Ziegler, Steiner und Hagenmacher, die Tenor- und Baßsolopartieen von den HH. Hüser, Biedermann, Volkart, Kaufmann, Mathiä und Goldschmidt vorgetragen. Um der unbemittelten Klasse den Kunstgenuß nicht zu rauben, wurde der Eintrittspreis auf einen halben Schweizerfranken festgestellt. Die Kirche war überfüllt und die Einnahme, für einen wohlthätigen Zweck bestimmt, sehr befriedigend.

Am 18ten Juni führte die von Mosevius begründete und seit 27 Jahren geleitete Singacademie in Breslau den Händel'schen Psalm: „Der Herr ist mein Licht" und das Oratorium: „die Israeliten in der Wüste", von Emanuel Bach — dem Vernehmen nach in großer Vollendung — auf.

Das vierte Sängerfest des neuen märkischen Sängerbundes fand am 4ten Juni unter Hrn. C. Kunze's Leitung zu Pritzwalk statt.

Spohr's Oratorium: der Fall Babylons, ist in Charkow zum Besten der dortigen lutherischen Kirche aufgeführt worden.

Vermischtes.

Hr. Cerf, der Sohn des ehemaligen bekannten Directors des Königstädtischen Theaters, hat die Concession zur Wiedereröffnung dieser Bühne erlangt.

Die Hamburger „Jahreszeiten" stellen Betrachtungen über das Repertoir der k Bühne in Berlin an, welches seit Hr. v. Hülsen den Gaul dieses Thespiskarrens lenkt, allerdings reich an traurigen Lustspielen, abgestandenen Possen und in dem Munde der Harfenmädchen und den Pfeifen der Leierkästen lebenden Opern ist. Der boshafte Betrachter meint, früher hätten die „Jahreszeiten" ein Mal gesagt, das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater suche der k. Bühne nachzustreben, jetzt ließe sich aber der Satz umdrehen, indem die k. Bühne sich das erwähnte Volkstheater zum Muster genommen zu haben schien.

Ein junger Jurist in Breslau, Hr. v. Tilly, hat sich erschossen, weil seine Familie in eine eheliche Verbindung mit Frl. Babnigg nicht hat willigen wollen. Da hat also der gute seelige Lortzing doch nicht recht, wenn er die Baronin Freimann im Wildschütz singen läßt: „Aus Liebe heut zu Tage schießt Keiner sich mehr todt!"

Hr. Prof. Lobe tritt jetzt in der „Illustrirten Zeitung" entschieden für Hrn. v. Heeringen's Rotationssystem auf, nachdem er früher in demselben Blatte dasselbe verworfen. Dem Vernehmen nach will Hr. Lobe sich auch die Mühe nehmen, eine auf das System der hohlen Köpfe begründete Harmonielehre zu schreiben.

Der k. baierische Generalmusikdirector Franz Lachner hat vom Könige von Baiern eine sehr werthvolle Busennadel erhalten, weil er ein Gedicht in Musik gesetzt, das Sr. Maj. als Kronprinz im Jahre 1832 auf Frau Sontag gemacht hat.

Mercadante, der ohnlängst erst von Louis Bonaparte die Ehrenlegion empfing, hat jetzt auch einen russischen Orden erhalten, letzteren wegen der von ihm componirten Märsche, die in Venedig von dem Großfürsten Constantin bei dessen Revue über die k. k. österreichischen Truppen gespielt wurden.

Zur Beilage. Wir geben zu dieser Nummer als Beilage „Ungarische Rhapsodie" von Franz Liszt.

D. Red.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

Julius Knorr, Classische Unterrichtsstücke für Anfänger auf dem Pianoforte. In Ordnung vom Leichteren zum Schwereren, so wie mit Anmerkungen und Fingersatz. Leipzig, C. F. Kahnt. 4 Hefte, à 15 Ngr.

Der als erfahrener und tüchtiger Lehrer bekannte Verfasser oder — wie er sich selbst nennt — Herausgeber dieser Uebungsstücke hat in dieser Sammlung kurze Auszüge aus den Werken der Clavierheroen der älteren Richtung gegeben. Er hat diese Stücke für die Jugend bearbeitet und mit Fingersatz und Anmerkungen versehen, welche letzteren dem Lehrer beim Unterricht selbst, so wie dem Schüler bei Privatstudien die nöthigen praktischen Winke geben. Sehr richtig sagt Hr. Knorr in dem Vorworte dieses Werkes, daß die meisten der vorhandenen Uebungsstücke entweder als Compositionen matt und fade, oder nichts als trockene und langweilige Fingerübungen sind, daß ferner noch andere Jugendcomponisten den Geschmack des Schülers gleich von vorn herein durch arrangirte moderne Opern- und Tanzmelodien gründlichst verderben, und ihn so unfähig machen, jemals die edle Einfachheit und Größe der Meister älterer und neuerer Zeit zu würdigen und zu verstehen. Auch dem Mangel an Uebungsstücken in gebundener Schreibart sucht der Verf. in diesem Werke abzuhelfen. Diese Uebelstände sind die Gründe gewesen, welche Hrn. Knorr zur Herausgabe der aus den Werken Mozart's, Haydn's, Clementi's und Cramer's entnommenen Uebungen veranlaßt haben. Hummel, Beethoven und S. Bach hat er absichtlich von dieser Sammlung ausgeschlossen, weil die Werke dieser für den vorgesteckten Zweck zu schwierig sind, besonders aber Beethoven und Bach bei Anfängern noch kein Verständniß finden können und Letzterer unleugbar der Jugend zu fern liegt. Der Verfasser hat seine Absicht erreicht, und in diesen werthvollen, mit vieler Umsicht geordneten Uebungsstücken die Mittel gegeben zur Erzielung einer soliden Richtung des über die ersten Elemente fortgeschrittenen Schülers, die ihn später fähig machen wird, auch das wahre Schöne aller Perioden zu erfassen. Das Werk verdient also Empfehlung, und wir hoffen, daß es mög-

lichst allgemeine Geltung bei Lehrern und Lernenden finden wird. —

Für Gesang.

Fr. Abt, Op. 82. Dreißig dreistimmige Jugendlieder. Offenbach, J. André. Partiepreis 36 Kr. netto.

Es ist dies eine empfehlenswerthe Sammlung, welche ihrem Zwecke vollkommen entspricht. Die Lieder sind leicht und einfach gehalten, die Behandlung der Stimmen fließend, die Texte gut gewählt.

A. Struth, 24 zweistimmige Lieder für Schulen. 1stes und 2tes Heft. Jedes nebst einem Anhange von sechs Liedern von verschiedenen Componisten. Darmstadt 1850, Ch. Fr. Will. à Heft 18 Kr. In Partien und bei Einführung in Schulen bedeutend billiger.

Diese kleinen Liedchen verrathen den erfahrenen Gesangslehrer, der es verstand, sie dem zarten Jugendalter anzupassen. Die beigegebenen Lieder anderer Componisten sind bekannte Volkslieder, jedoch mit theilweise verändertem Texte. Nicht einverstanden können wir damit sein, daß der Herausgeber der Menuett aus Don Juan einen Text von Hoffmann v. Fallersleben unterlegt hat, der zu dieser Musik durchaus nicht paßt, wie es uns denn überhaupt ein Mißgriff zu sein scheint, der Jugend Opernmelodien als Schullieder singen zu lassen.

Carl Pilz, Veilchen. Zwölf kleine Gesänge mit leichter Pianofortebegleitung für Kinder zur Aufmunterung und Unterstützung beim Unterricht. Leipzig, C. F. Kahnt. 8 Ngr.

Dem auf dem Titel angegebenen Zwecke entsprechen diese kleinen Gesänge vollkommen. Sie sind sämmtlich leicht und sangbar geschrieben, die Texte gut gewählt. Die einfache, jedoch nicht triviale Clavierbegleitung macht es möglich, daß sich ein Kind, das schon über die ersten Anfänge hinaus ist, selbst beim Gesange begleiten kann. Das Werkchen sei hiermit Lehrern und Lernenden bestens empfohlen.

Bücher, Zeitschriften.

Thematisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Compositionen von Friedrich Chopin. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Duetts, Terzetts &c.

Th. de Witt, Op. 4. Nr. 1. „Die linden Lüfte sind erwacht" von Uhland, Nr. 2. „Der Du von dem Himmel bist", für zwei Soprane und eine Altstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. à Nr. 12½ Sgr.

Die Singstimmen sind in diesen Terzetten sangbar behandelt, wenn auch die erste Stimme fast durchgehend so hoch liegt, daß nur ganz besonders dazu geeignete Sopranistinnen sie ohne Anstrengung ausführen können. Die Clavierbegleitung erhebt sich nicht über die Alltäglichkeit, Das, was der Componist sagt, eben so wenig.

A. Jungmann, Op. 9. Nr. 1. Mein stilles Glück. Duett. (Helikon, Nr. 13.) Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr.

Sowohl bezüglich der Erfindung, der Behandlung der zwei Stimmen, als der Begleitung bietet das vorliegende Werk nur schon oft Dagewesenes. Die beiden Soprane bewegen sich fast nur in Terzen und Sexten, die Begleitung weicht wenig von dem berühmten [Notenbeispiel] ab, von welcher Figur der musikliebende Graf in Lortzing's „Opernprobe" sagt, er verehre ihretwegen die italienische Musik so sehr, denn man wüßte dann stets schon im Voraus, was kommen würde.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 3. Den 16. Juli 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Zweiter Brief.

Metaphysische Voraussetzungen. Fundamentalprincipien der Mechanik. Bewegungsgesetze.

> „Mit leisem Gewicht und Gegengewicht wägt sich die Natur hin und her. Und so entsteht ein Hüben und Drüben, ein Oben und Unten, ein Zuvor und Hernach, wodurch alle die Erscheinungen bedingt werden, die uns im Raum und in der Zeit entgegentreten."
>
> Göthe.

Die gesammte Natur — von der entferntesten Sterneninsel, die im stärksten Fernrohr nur als Nebelfleck sich zeigt, bis zur Elementarzelle, die sich dem Mikroskop erschließt — beugt sich einem gewaltigen Gesetz. Dies Gesetz bedingt das Leben des Organischen, wie es das Unorganische harmonisch regelt; es gilt für die Geisteswelt, wie für die Körperwelt, und kettet sie Beide an einander. Es heißt Bewegung. — Wo keine Bewegung, da ist Stillstand — wo keine Bewegung, da kein Leben — wo kein Bewegung, da kein Leben — wo kein Bewegen, da kein Fortschritt: so tritt das Weltgesetz in dreifacher Gestalt aus der dreifachen Erscheinungswelt des Unorganischen, Organischen und Geistigen uns mit eherner Strenge und unbeugsamer Gewalt entgegen. Ein Augenblick der Ruhe im Weltall — und es stürzte zusammen. Der Stillstand wäre die Vernichtung der Welten, in ihrer gesonderten Individualität, und das Beginnen des Chaos. Ein Augenblick Stillstand im Weltäther, — dem gedankenschnellen Boten, der von Stern zu Stern fliegt, — und die Welten erstarrten in unermeßbarer Kälte, das Licht hätte aufgehört zu sein, und mit Wärme und Licht verschwände das organische Leben. Und wenn es noch bestehen könnte — für uns wäre es nicht mehr vorhanden. Denn die Communication zwischen uns und der äußeren Welt wäre unterbrochen, die Sinne müßten ruhen, die Welt wäre todt für uns. Und was ist das Aufhören der Nervenschwingungen, das Stocken des Herzens, der Stillstand der Säfte anders, als unser Tod? Was das Aufhören des Empfindens und Denkens anderes, als das Ende des geistigen Lebens? — So faßt der Schöpfungsruf: „Bewege dich" alles Sichtbare und Unsichtbare mit einem Griff zusammen; aber die Variationen über dies ewige Grundthema erklingen fort und fort in's Unendliche.

Was aber wird denn bewegt? — Die Materie. — Worin wird sie bewegt? — In Zeit und Raum. — Und wodurch? — durch die Kraft. — Die Lösung dieser drei Fragen umfaßt das ganze Gebiet der Metaphysik der Natur und beschäftigte

unausgesetzt den Menschengeist, seitdem er geordnet denken lernte. Für uns ist die Materie, als Gegenstand der äußeren Wahrnehmung, das den Raum Erfüllende, auf unsere Sinne einzuwirken fähige Reale; das sich in Ruhe oder Bewegung befindet und durch das Nacheinander in der Zeit erscheint; das als ewig, als unvernichtbar, als beweglich und undurchdringlich gedachte Seiende. Nur durch die Fähigkeit, in Bewegung gesetzt werden zu können und durch den Widerstand, den die Materie der Vernichtung und der Durchdringung im Raume entgegensetzt, erkennen wir das Dasein der Materie. Es ist also kein bloses Sein, kein absolut ruhiges, starres Beharren im Raum, sondern vielmehr ein thätiges, wirksames Sein. Folglich müssen wir der Materie auch eine Kraft beilegen, und zwar eine ursprüngliche und bewegende, so daß mit der Materie zugleich Bewegkraft derselben gesetzt werden muß, wenn sie uns erkennbar sein soll. Die Kraft an sich liegt außerhalb der Erscheinungswelt, aber sie bedingt und regelt die Erscheinungen. Sie ist die Ursache aller der mannigfachen Wirkungen, welche uns darauf hinführen, daß es ein immanentes bewegendes Princip der Materie geben muß, wodurch dieselbe fähig wird, die Zustände ihres Seins zu ändern. Eine bestimmte, räumlich begrenzte Quantität der Materie nennen wir einen Körper. Derselbe kann aus mehr oder weniger quantitativ und qualitativ verschiedenen Theilen bestehen, je nachdem die Materie unter verschiedenen Bedingungen zur Erscheinung kommt. Ein letztes Theilchen aber, das sich in allen seinen Wirkungen wie eine untheilbare Einheit verhält (gleichviel, ob sie es ist oder nicht) nennen wir ein Atom. Wir behandeln dasselbe in der Mechanik als einen physischen Punkt, sobald die Entfernung der Atome untereinander, im Verhältniß zu ihrer Ausdehnung im Raum, als unendlich groß betrachtet werden kann. Molekül dagegen ist die stabile Gleichgewichtsgruppe von zwei oder mehreren gleichartigen oder ungleichartigen Atomen. Sobald das Gleichgewicht der Kräfte im Molekül nicht gestört wird, kann es, anderen Molekülen gegenüber, gleichfalls als Einheit behandelt werden. Um die Erscheinung des Körpers im Raum hervorzubringen, bedarf derselbe zunächst nur der dreifachen Ausdehnung nach Länge, Breite und Tiefe, wobei natürlich Beweglichkeit und Undurchdringlichkeit, als allgemeine Eigenschaften der Materie, vorausgesetzt sind. Ein Körper erscheint im Zustand des reinen Seins, sobald er beharrlich im Zustand der Ruhe oder der Bewegung verbleibt. Er erscheint aber im Zustand der Veränderung des Seins, wenn er aus der Ruhe in Bewegung oder umgekehrt, oder endlich aus einer Bewegung in eine andere übergeht. Die Veränderungen in der Körperwelt, die durch diesen Gegensatz von Ruhe und Bewegung bedingt sind, müssen aber Dauer haben, sonst können sie nicht zu unserem Bewußtsein gelangen. Um also die Erscheinungen in der Zeit hervorzubringen, bedarf es der immanenten Fähigkeit der Materie, durch sich selbst und ohne alle äußere Einwirkung in dem Zustand des ruhigen oder bewegten Seins zu verharren, so wie in der Unfähigkeit, durch sich selbst den ein Mal vorhandenen Zustand zu ändern. Dieses immanente passive Princip der Materie nennt Redtenbacher*) das Princip der Selbsterhaltung des ruhigen oder des bewegten Seins der Materie. Die Physiker nennen es gewöhnlich Trägheit oder Beharrungsvermögen, die Philosophen sehr bezeichnend die Willenlosigkeit der Materie. Da die Materie in dem Zustand verharren muß, in welchem sie sich einmal befindet, ist sie willenlos, — aber wir wissen bereits, daß sie nicht kraftlos ist. Die Kraft, das immanennte aktive Princip der Materie, wird von Redtenbacher das Princip der Wechselwirkungsfähigkeit der Materie genannt, wodurch das ruhige oder bewegte Sein der Körper verändert wird. Somit erscheint die Materie als willenlos und doch kraftvoll, als ein Doppelwesen, das mit einem activen und passiven Princip begabt ist. Das Active des eines Körpers kann nur auf das Passive des anderen Körpers wirken, die Kraft des Einen nur auf das Träge, Willenlose des Anderen. Nur durch diese Wechselwirkung wird es der Materie möglich, aus einem Zustand in den anderen zu gerathen, folglich eine Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in Zeit und Raum hervorzubringen. Materie ist ohne Kraft, Kraft ohne träge Materie nicht denkbar — Beide sind untrennbar Eins und doch ein Verschiedenes. Hier tritt uns also jener unbegreifliche Dualismus entgegen, der durch das ganze All geht; derselbe, der Geist und Körper, Gott und Welt zusammen faßt und doch als Doppeltes erscheinen läßt, und an dessen Erklärung und Auflösung die Philosophie noch immer scheiterte. Daß aber selbst der willenskräftige, mit Freiheit begabte Mensch den Gesetzen der Materie in vollem Maaße unterworfen sei, möge ein Beispiel beweisen, das zugleich den Gegensatz von Willenlosigkeit und Kraftbegabtheit der Materie als solcher, erläutern möge. Man denke sich einen Menschen auf einem Schaukelbret gerade ausgestreckt liegend, freischwebend, hoch

*) Principien der Mechanik, 2ter Abschnitt. §. 17.

über der Erde. Der Mensch ist gegen das Weltall ein Atom, wir begehen also keinen großen Fehler, wenn wir ihn als wirkliches Atom betrachten. Dieses Atom, Mensch genannt, besteht aus Körper und Geist, hat Kraft, Willen und träge Materie. Auf dem freischwebenden Brete liegend kommt aber von seiner Kraft und seinem Willen Nichts Wesentliches zur Erscheinung, er erscheint als rein passive Materie und als solche willenlos, nur der Einwirkung äußerer Naturkräfte unterliegend. Er ist zunächst schwer — denn sobald die Stricke reißen, fällt er zur Erde, lediglich dem Gravitationsgesetz folgend. Er ist ferner träge — denn er fällt so lange fort, bis er auf einen zweiten Körper trifft, der entweder durch seine Undurchdringlichkeit ihn aufhält, oder durch die Einwirkung seiner Kraft die Wirkung der Schwere aufhebt und einen stabilen Gleichgewichtszustand herstellt, so daß das Menschatom, auf welches zwei Kräfte dann mit gleicher Intensität wirken, freischwebend zwischen beiden verharren muß, bis eine dritte Kraft den Gleichgewichtszustand aufhebt. Dies wäre z. B. der Fall, wenn das Atom zwischen zwei Welten sich befände, welche beide gleich stark anziehend wirkten, so daß es zwischen beiden Welten ruhig schwebend verharrte, bis die Attraction eines sich ihm nähernden Kometen oder Mondes es zwänge, auf diesen nieder zu fallen. Wäre irgend eine irdische Kraft im Stande, die Schwere zu überwinden, so würde das Atom von der Erde hinweggeschleudert werden können, es flöge in den Weltraum hinaus und zwar so lange, bis es in die Nähe eines anderen Weltkörpers kommend, von diesem angezogen würde. Das Menschatom befände sich dann ungefähr in der Lage eines Meteorsteines. — Die Schwere kann aber von keiner irdischen Kraftäußerrung überwunden werden, und die Stricke, welche das Bret freischwebend erhalten, mögen dauerhaft, das Bret in Ruhe sein, dann muß das Atom Mensch ebenfalls in Ruhe bleiben. Seine inneren Kräfte sind zwar thätig, aber sie können keine äußere Veränderung bewirken. Sein Herz pulsirt, sein Blut cirkulirt, alle seine chemischen und Lebenskräfte sind in ihm thätig, das Alles bringt aber keine äußere sichtbare Bewegung hervor. Der Mensch kann sich sogar seines Zustandes vollkommen bewußt sein (wenn ihn der Schwindel nicht daran hindert), er mag sagen wollen, daß das Bret sich bewegt — sein Wille vermag das so wenig, als sein Glaube „Berge versetzen" oder ihn nur vom Bret herab auf den sicheren Erdboden versetzen kann. Er möge noch weiter gehen, er möge durch seine Willenskraft sich erheben, sich gegen das Bret stemmen, an den Seilen rütteln rc., er wird nicht einmal das Bret in Schwung versetzen können. Das Bret wird nur leise schwanken, sofern sein Schwerpunkt durch diese Anstrengungen des Menschen eine andere Lage erhält. Also ist es wieder die Schwere, der das Atom lediglich unterliegt. Das Atom Mensch kommt somit zur praktischen Erkenntniß des mechanischen Grundgesetzes, daß es für sich allein Nichts in seinem Zustand ändern kann, daß es folglich träge ist. Er sieht ein, daß es einer Wechselwirkung zwischen seiner trägen Materie und einer zweiten, äußeren Kraft bedarf, um ihn zu bewegen und ihm zu helfen, seinen Willen zur That zu machen. Ein zweites Menschatom trete jetzt hinzu — es stemme sich gegen das Bret, es wirke mit seiner Kraft auf die träge Masse des ersten Atoms und sogleich bewegt sich das Bret. Dieses beginnt zu schwingen — würde aber wieder in Ewigkeit fortschwingen, wenn nicht neue Kräfte als Widerstand hinzutreten, um der Trägheit des, nun ebenso willenlos schwingenden, als vorher ruhenden Menschen zu Hilfe zu kommen und das Bret wieder aufzuhalten oder beziehendlich herabzulassen. — Kein noch so erhabenes Bild der dichterischen Phantasie könnte wohl mehr geeignet sein, die Nichtigkeit des Menschen schlagender darzuthun, als dieses Schaukelbret. — Daß dieser Dualismus des passiven und activen Principes der Materie ein in der Vernunft begründeter und nothwendiger sei, möge noch durch folgende Betrachtung erläutert werden, die wir mit Redtenbachers Worten wiedergeben wollen.

Wenn die Materie nur mit dem passiven Principe der Trägheit begabt wäre, so würde jeder Körper nur für sich selbst und in jeder Hinsicht unverändert fortbestehen. Körper, die einmal in Ruhe wären, würden ewig und unverändert an ihrem Platz verbleiben; die bewegten würden, unbekümmert um Alles, was neben ihnen besteht, zwecklos ihren Weg im Raum geradlinig fortsetzen. Ganz anders gestalten sich die Erscheinungen, wenn wir uns die Materie noch mit dem activen Princip der Wechselwirkungsfähigkeit ausgerüstet denken. In diesem Falle besteht jeder Körper nicht nur für sich allein, sondern auch in Beziehung zu anderen Körpern; sie nehmen von ihrer Existenz wechselseitig Notiz, leben so zu sagen in Gesellschaft, treten zu Gruppen zusammen, wodurch mannigfaltige Gebilde und Gestalten entstehen, die aber nicht unveränderlich sind, sondern durch später eintretende Wechselwirkungen wiederum aufgelöst werden. Kein Körper ist dann zu ewiger Ruhe oder zu unveränderlich einförmiger Bewegung verdammt, denn Alles wirkt wechselseitig auf einander ein, und so entsteht denn eine Welt des Zusammenseins, des Zusammenwirkens, des Gestaltens, der Ruhe und Bewegung, oder mit einem Wort, eine

wirkliche lebendige Welt. Ohne das gleichzeitige Vorhandensein jener beiden Principien ist weder die wirkliche, noch überhaupt eine Welt mit vernünftigen Zwecken denkbar.

(Fortsetzung folgt.)
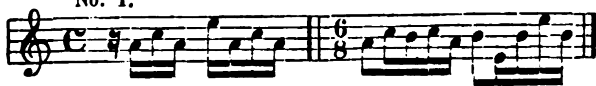
Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Franz Liszt, Sechs Praeludien und Fugen für die Orgel (Pedal und Manual) von Joh. Seb. Bach, für das Pianoforte zu zwei Händen gesetzt. 2 Hefte. — Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Preis eines jeden Heftes: 1 Thlr. 10 Ngr.

Heft I.

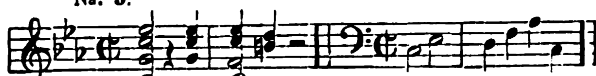
No. 1.



No. 2.



No. 3.



Heft II.

No. 4.



No. 5.



No. 6.



Dem ersten Hefte dieser Fugen ist in deutscher und französischer Sprache eine Vorrede von S. W. Dehn vorangedruckt, durch deren Mittheilung eine Kritik von unserer Seite auf die ersprießlichste Weise überflüssig gemacht wird. Diese Vorrede lautet.

Die erste Schule eines selbstständigen Clavierspiels wurde in Deutschland durch Johann Sebastian Bach in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gegründet. Wenn auch Bach kein eigentlich didaktisches Werk — keine eigentliche Clavierschule — ausgearbeitet hat, so war er es doch, der theils durch seinen Unterricht, theils durch den Inhalt seiner hierher bezüglichen praktischen Musikwerke dem von ihm neu geschaffenen und ausgebildeten Clavierspiel so entschieden die Richtung vorschrieb, daß seine Methode lange als die einzige rationell begründete galt. Während Bach in Deutschland so die Behandlung des Claviers auf eine vor seiner Zeit nicht gekannten Höhe brachte, bildete sich in Italien eine andere Schule des selbstständigen Clavierspiels aus unter Domenico Scarlatti. Beide Schulen, von einander verschieden, hatten ihre besonderen Vorzüge. Die deutsche Schule wurde charakterisirt durch die Wahl reicher harmonischer Combinationen und durch gebundene thematische Schreibart, durch welche letztere sie häufig dem damaligen Orgelspiel nahe verwandt ist; bei Bach tritt ganz besonders noch der Umstand hervor, daß die mindere oder größere Schwierigkeit der technischen Ausführung immer von der Bedeutung des vorwaltenden musikalischen Gedankens abhängig und in diesem bedingt ist. Die italienische Schule jener Zeit suchte ihren Glanzpunkt in Ausführung fließend an einander gereiheter gefälliger Melodien und brillanter Passagen, wozu die Kunstrichtung der damaligen italienischen Bravoursänger als Modell diente.

Nachdem schon Bach selbst, durch Bearbeitung italienischer Violinconcerte von Vivaldi und durch seine bekannten Originalcompositionen „nach italienischem gusto", ferner einige seiner Zeitgenossen und unter seinen Söhnen vorzugsweise Carl Philipp Emanuel, sich die im Vergleich zur ernsteren deutschen Schule leichtere italienische Ausdrucksweise anzueignen versucht hatten, ohne jedoch in ihren Versuchen die charakteristische Verschiedenheit beider Schulen mit einander zu verschmelzen, gelang dies endlich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einem Römer, Muzio Clementi. Anfangs in Scarlatti's Schule durch dessen Schüler Cordicelli gebildet und später in die Meisterwerke Bach's und Händel's eingeweiht, wußte Clementi die Vorzüge beider Schulen nicht nur in seinem Spiel, sondern auch in seinen Compositionen, besonders in seinen Claviersonaten und am umfassendsten in seinem Gradus ad Parnassum, mit einander zu verbinden und hiernach sein eclectisches System des Unterrichts auszuarbeiten. Die Clementi'sche Schule faßte auch bald allenthalben Wurzel, indessen Bach nur noch das Muster für die höchste Ausbildung des Organisten blieb. Außer Cle-

menti's Pianoforte=Schule und außer seinen immer noch gepriesenen, mit tiefer Sachkenntniß und musikalischem Verstand geschriebenen kleinen und großen Studien, waren es namentlich seine eben erwähnten Claviersonaten, die zur allgemeinen Verbreitung seiner Methode beitrugen. Es gab sogar eine Zeit, wo es für die höchste Aufgabe eines Claviervirtuosen gehalten wurde, Clementi's Compositionen selbst, oder doch in deren Geist das Pianoforte zugleich so verständig als brillant zu behandeln.

Diese Schule, der Cramer, Kalkbrenner, Field, Klengel, Berger, Hummel, Moscheles, Ries, Mendelssohn und viele andere gefeierte Künstler angehören, lebt heute noch in voller Anerkennung und gerechter Würdigung; sie gilt jetzt aber nur noch als nothwendige Vorschule und Basis der neueren, seit jener Zeit riesenmäßig vorgeschrittenen Technik. Während sie unter den genannten und anderen Künstlern in der Hauptsache nicht erweitert wurde, und während nur ein Beethoven in seinen großen Claviersonaten bei Darstellung seiner Gedanken die durch eine noch nicht weit genug vorgeschrittene Technik ihm angelegten Fesseln in der mechanischen Ausführung dann und wann abzuschütteln versuchte, trat gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts Giuseppe Francesco Pollini in Mailand auf, der, ein Zögling der Schule Clementi's, bald die von seinem Lehrer vorgezeichnete Bahn mit Glück noch weiter verfolgte, um das vorgesteckte Ziel zu überschreiten und das Feld der Technik bis zu einem (damals von ihm selbst wohl kaum geahnten) hohen Grade zu erweitern. Pollini's Leistungen blieben lange unbekannt; dennoch aber bildeten sie später den Uebergang zur gegenwärtigen neuesten Schule. Für den durch ihn angebahnten Fortschritt liefern viele schon zu Anfange dieses Jahrhunderts von ihm componirte und in Italien herausgegebene Clavierwerke das vollgültigste Zeugniß, unter denen hier vorzugsweise die beiden folgenden angeführt werden müssen. 1) Uno de' trentadue esercizj per clavicembalo, fatti in forma di toccata. Op. 42. — 2) Saggio di una toccata per Piano-Forte ordinata in tre righe, (mit einem kurzen Vorworte über den Zweck der dreizeiligen Notation) Op. 56. Mailand bei Ricordi. — Pollini war der erste Pianist, der die moderne Form eines den ganzen Umfang des Instrumentes beherrschenden Accompagnements einer in den Mitteloctaven von wenigen Fingern bald der rechten, bald der linken Hand vorgetragenen Cantilene erfand und schon auf drei Liniensystemen drucken ließ — eine Form, die der später oft bewunderte Harfenvirtuos Parish Alvars auf die Harfe übertrug und nach England verpflanzte, von wo sie endlich auch nach Frankreich und Deutschland geführt wurde.

Lange Zeit hindurch wurde jedoch Pollini's Bereicherung der Behandlung des Claviers nur als eine reiche Fundgrube zur Erweiterung mechanischer Fingerfertigkeit angesehen, und von manchen Künstlern, die eine tiefere Bedeutung darin nicht zu ahnen vermochten, bis zum Ueberdruß des Concert= und Salonpublikums ausgebeutet, bis endlich Franz Liszt der ganz vorzugsweise durch ihn selbst nach allen Richtungen bis auf's Höchste ausgebildeten Technik eine innere Bedeutung gab — und sie als Mittel zu einem höheren Zweck benutzte. Liszt wußte mittelst derselben das bisherige Pianoforte zu einem ganz anderen Instrumente umzuschaffen und, wo es die Umstände erforderten, aus ihm ein Orchester zu machen. Er beherrscht bei seiner unbeschreiblichen Fertigkeit mit eigenthümlich sinnreicher Verwendung des Pedals das, was sonst nur von einer Gesammtheit verschiedener Instrumente ausgeführt werden konnte. Wer erinnert sich hier nicht an den colossalen Eindruck, den er durch den ersten Vortrag seines zweihändigen Arrangements einer Beethoven'schen Symphonie auf das kunstsinnige Publikum machte?

Gegenwärtig hat ihm sein Genius und seine musikalische Intelligenz noch eine andere Richtung vorgezeichnet: die Uebertragung der größten Joh. Seb. Bach'schen Orgelcompositionen auf's Clavier. Der Kenner und Verehrer Bach'scher Werke wird in Erstaunen gerathen, wie es möglich gewesen ist, erst überhaupt nur auf diesen Gedanken zu kommen und dann ihn in einer solchen Vollkommenheit auszuführen. Durch Uebertragung der Partie des obligaten Pedals in die linke Hand hat dennoch keine der übrigen Stimmen an ihrer wesentlichen Originalität verloren — Bach's große Orgelfugen sind ihrer Authenticität erhalten, vollständig auf das Pianoforte übertragen und auf demselben von einem einzigen Spieler auszuführen. Welcher Fortschritt des Clavierspiels seit Bach's Zeit, welche überraschende Anwendung der neuesten Technik!

Durch die vorliegende neueste Arbeit Liszt's ist wieder ein Abschnitt in der Geschichte des Clavierspiels angedeutet, und so wie die früheren Abschnitte durch die Namen Bach, Scarlatti, Clementi und Pollini bezeichnet sind, so trägt dieser den Namen Franz Liszt.

S. W. Dehn.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Aloys Schmitt, Op. 118. Sonate für Pianoforte und Violine. — Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Preis 1 Thlr. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Ein nettes Werk in den drei üblichen Sätzen, das von Tiefe, Bedeutendheit, Erfindung und Originalität zwar eben so weit entfernt ist, als von Trivialität, das aber durchweg eine gesunde Musik, natürlichen Fluß, solide Arbeit und eine untadelhafte formelle Haltung aufweist: nur die Motive des letzten Satzes erschienen uns als etwas zu abgenutzt. Clavier- und Violinpartie sind leicht: einigermaaßen geübte Spieler executiren die Sonate ohne Anstrengung vom Blatt weg, und eignet sich dieselbe vorzüglich für den gesellschaftlichen Kreis, dem sie eine immerhin edle Unterhaltung gewähren wird. Wir müssen wiederholt darauf zurückkommen, daß Musikwerke von der Art des vorliegenden auf keinen Fall verdienen, von der Kritik so schlechthin verworfen zu werden; denn wenn ihre Verfasser die Kunst auch um keinen Schritt weiter fördern, so schaden sie doch auch dieser Kunst nicht nur nichts, sondern nützen geradezu in einer Richtung, die wir Alle als segenbringend anerkennen müssen: Werke dieser Art sind es vorzugsweise, die sich des Beifalls des solideren Dilettantismus erfreuen, und dieser Dilettantismus ist es, der das verbindende Mittelglied bildet zwischen den unbewohnten Höhen der Kunst, auf denen wir umher taumeln, und den Tiefen der Seicht- und Gemeinheit, in die wir mit Unwillen und Verachtung hinabblicken. Nicht jedem originelleren und geistreicheren Musikwerke kann man diese Nützlichkeit oder eine ihr gleichstehende schätzbare Eigenschaft nachrühmen. Zudem sind die Verfasser solcher Werke in der Regel Componisten von zwar nur mäßigem Vermögen, aber sehr reellen Kenntnissen, die nur durch große Anstrengung und vielen Fleiß erworben werden konnten: und alle Achtung vor dem „technischen" Können in einer Zeit, wo dasselbe immer seltener zu werden beginnt!

„Raphael wäre das größte malerische Genie auch dann gewesen, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände geboren worden wäre!" Die Richtigkeit dieses Ausspruchs Lessing's wollen wir hier nicht in Zweifel ziehen, obschon derselbe unserem Componisten nicht zu Gute kommt. Fragen aber müssen wir: was hätte denn die Welt von dem Genie Raphael's gehabt, wenn dieser Maler ohne Hände geboren worden wäre? Die Antwort kann nur lauten: Nichts, gar Nichts! Die Moral dieser Fabel ist: besser ein bescheidenes Talent mit den Händen, als ein großes Genie ohne Hände! Sapienti sat.

T. U.

Bücher, Zeitschriften.

Louise Otto, Die Kunst und unsere Zeit. — Großenhain, bei Ch. Haffner, 1852.

In einer Zeit, wo die meisten Männer wie alte Weiber und kleine Kinder sich betragen, ist es ebenso erfreulich als nothwendig, daß Frauen von Herz und Geist ihre Stimme erheben zur Aussprache männlicher Worte und Gedanken, soll anders der Respekt unserer Nachkommen vor ihren Vorfahren nicht gänzlich schon im Keime erstickt werden, oder — um mit der ersten aller Autoritäten der Gegenwart zu reden — „die angekränkelte Blässe des Gedankens auf den Wangen unserer Enkel nur mit Roth der Scham über das unverschuldete Unglück, Väter gehabt zu haben, sich schminken." Offenbaren zudem die ausgesprochenen Worte und Gedanken einen so unmittelbar auf das Leben gerichteten Drang, wie das vorliegende Schriftchen, so mögen wir uns selbst dann an ihnen erfreuen, wenn wir uns auch eingestehen müssen, daß sie in unseren gegenwärtigen Zuständen einen unmittelbaren praktischen Erfolg nicht haben können und werden. Wir glauben die Ueberzeugung hegen zu dürfen, daß die Verfasserin diese unsere Ansicht theilt, und vermuthen, daß das Wesentliche ihres Schriftchens in einer Zeit geschrieben worden ist, welche den Hoffnungen auf praktische Erfolge bei weiten nicht so ungünstig war, als die gegenwärtige.

Frl. Otto spricht auf 108 Seiten über Dichtkunst (lyrische, epische, dramatische Poesie), Tonkunst (Oper, nationale Musik, Popularisation der Musik, Volksliedertafeln und Sängerfeste, öffentliche Musiken), Baukunst und Bildhauerei (Restaurationen, zeitgemäße Bauten, Denkmale, plastische Gruppen und Statuetten), Malerei (Heiligenbilder, historische und literarhistorische Gemälde, Stoffe aus der Gegenwart, die Malerei im öffentlichen Leben), die Künstler (Leben im „Ganzen", Vereine und Versammlungen, Parteien, Namensaristokratie, Nationalität, Stellung im öffentlichen Leben, Brod!), — über Das, was — nach ihrer Ansicht — in allen diesen Gebieten Noth thut. Vom Standpunkte des gebildeten Laien aus, welcher die Kunst nicht minder liebt, als den Fortschritt der Menschheit und in der Kunst zunächst ein Bildungsmittel erblickt, schon deshalb im alleinigen Hinblicke auf das (vermeintliche, angebliche) Bedürfniß unserer Zeit, stellt die Verfasserin ihre Anforderungen an die Kunst und die Künstler dieser Zeit. Ihre Anschauung von der Kunst giebt sich insofern nicht als die höchste, als sie denjenigen Drang im Künstler ignorirt, welcher allein — bis auf den

heutigen Tag — wahrhaft Großes, wahrhafte Kunstwerke geschaffen hat, — als sie vermeint, das Kunstwerk könne durch äußere und willkürliche Veranlassung hervorgerufen werden. Diese Anschauung ist gleichwohl nicht nur die herrschende, sondern auch die in unserer Zeit fast allein berechtigte; denn in Wahrheit ist unser Leben der wahren Kunst feindselig, die Künstler aber sind in der Mehrzahl eben keine Künstler, sondern Handwerker. Man muß schon froh sein, wenn diese Künstler ihre Aufgaben im Sinne einer Kunst auffassen, die zunächst Bildungsmittel ist. Ueber die Erfolge einer solchen Kunst könnte freilich gestritten werden: dazu aber ist hier wohl nicht der rechte Ort. Es sei nur noch bemerkt, daß auch die Bestrebungen der Kunstkritik parallel laufen müssen mit dem Charakter unserer Kunst: der Humanismus ist in dieser Kritik berechtigter als die Aesthetik. Auch wir haben es uns zur Aufgabe gemacht, die charakteristischen Kunsterscheinungen unserer Zeit nicht von dem höchsten Standpunkte aus zu beurtheilen, sondern vor Allem Das zu fördern, was einer gesunden Bildung entsprossen ist. Nur reserviren wir uns stets die Idee der einzig wahren Kunst.

T. U.

Das Musikfest zu Braunschweig.

Noch erfüllt von den großen und mannichfaltigen Eindrücken des Ballenstedter Musikfestes, eilte ich am 1sten Juli dem ähnlichen Feste in Braunschweig entgegen. Dem Programme nach erwartete ich nicht gleichen Genuß wie in Ballenstedt und fand ihn auch nicht trotz des im Allgemeinen günstigen Eindrucks, den das Braunschweiger Fest auf mich machte. Das am 2ten Juli aufgeführte Mendelssohn'sche Oratorium „Elias" wirkte in den großartigen Räumen der Aegidienkirche sehr günstig, besonders entwickelten sich die durch 600 Sänger und nahe an 200 Instrumentisten gebildeten Gesammtmassen voller, edler als in Ballenstedt; dennoch war der Eindruck nicht so allgemein begeisternd als der Eindruck, welchen z. B. die Walpurgisnacht von demselben Componisten in Ballenstedt hervorrief, was schon daraus hervorgeht, daß in Braunschweig beim Beginne des letzten Chors die Zuhörer nach den Ausgängen drängten. Wenn auch nicht zu leugnen ist, daß im Elias herrliche Chöre und Soli vorkommen, so liegt doch im Texte wenig oder nichts, was unsere eigentliche menschliche Natur berührt. Der Held dieses musikalischen Dramas Elias erscheint als eine Schicksalsperson, von den Engeln hin und her gesendet, um entweder zu weissagen, oder dem Hunger oder der Lebensgefahr zu entrinnen; im ganzen Oratorium findet sich keine nothwendige Entwickelung der Handlung, und selbst vom streng ortodoxen Standpunkte betrachtet, leidet der Text an Unwahrheiten, die störend wirken, z. B. in Nr. 2 bis 5, wo Bitte und Verheißung mit dem Erfolge im Widerspruch stehen. Es konnten daher nur entweder diejenigen Nummern, in welchen sich allgemeine Wahrheiten aussprachen, oder die, welche sich musikalisch auszeichneten, das volle Interesse der Zuhörer gewinnen. In technischer Beziehung gelang die Aufführung des Elias unter Leitung des Hofkapellmeisters Hrn. Müller im Ganzen sehr gut, einzelne Schwankungen in der Vocalpartie würden vielleicht bei einer energischeren Direction vermieden sein, sind aber eben so leicht bei der großen Masse der Mitwirkenden zu entschuldigen; dagegen traten die feineren Nüancirungen entweder schwach oder gar nicht hervor, was seinen Grund theils in der zu großen Resonanz der Kirche, theils in der geringen Anzahl der Gesammtproben, theils aber auch in der Massenhaftigkeit des Orchesters hatte. Die Hauptsolopartien waren von Frau Köster-Schlegel aus Berlin, Frl. Schloß aus Düsseldorf, Hrn. Schmezer aus Braunschweig und Hrn. J. Krause aus Berlin übernommen. Die glockenreine Metallstimme der Frau Köster entzückte allgemein, während die weiche, liebliche, volle Altstimme der Frl. Schloß so recht eigentlich zum Herzen drang und Hrn. Krauses voller, runder und körniger Baß Nichts zu wünschen übrig ließ. Um das Vocalquartett vollkommen darzustellen, fehlte nur ein Tenor, der sich ebenbürtig den übrigen Stimmen angeschlossen hätte. Hrn. Schmezers, dessen vorzügliche Leistungen im Opernfache längst anerkannt sind, etwas manierirte Aussprache, sein zu süßlicher Vortrag, dem die Naturfrische abging, das öftere Detoniren ganz besonders in Nr. 15 bewirkten, daß das Quartett nicht die Wirkung hervorbrachte, die zu erwarten stand.

Der zweite Festtag brachte uns verschiedene Solovorträge, worin Frau Köster, Frl. Schloß, Hr. Concertmeister Müller, Frl. Rosalie Spohr wohlverdienten Beifall fanden. Frl. R. Spohr spielte mit viel mehr Sauberkeit und Gefühlswärme als in Ballenstedt, doch fand man allgemein, daß die Harfe so gewaltige Räume nicht erfüllen könne. Am meisten wohl sprach unter den Solovorträgen Litolffs Sinfonie concertante hollandaise an. Es zeigt sich in diesem Werke neben Gediegenheit ein frisches geistiges Leben; zu bedauern ist nur, daß die Form des Ganzen, welche ein selbstständiges Wirken des Orchesters bedingt, das Hauptinstrument, das Piano, zu sehr erdrückt, so daß besonders in dem großen Raume der

Kirche Letzteres zu ohnmächtig den Orchestermassen gegenüber erscheinen mußte. Der letzte Theil des Concertes brachte die neunte Symphonie von Beethoven, jenes gigantische Werk, das in Braunschweig, trotz der großen Schwierigkeiten und des zu solchen Aufführungen ungünstigen Locals unter Hrn. Litolffs Leitung zur Ehre sämmtlicher Mitwirkenden glänzend durchgeführt wurde. Der Eindruck der drei ersten Sätze war ein klarer und höchst wirksamer, der letzte Satz dagegen blieb hier zur Zeit noch räthselhaft und unbefriedigend*).

Am dritten Festtage hörte ich noch einen Theil des Quartett-Concertes der Gebrüder Müller unter Mitwirkung der HH. Moscheles und Litolff und erfreute mich im hohen Grade an der, wenn auch nicht originellen, doch gediegenen und geschmackvollen Aufführung des Haydn'schen B-Dur- und des Beethoven'schen E-Moll-Quartetts; ein Trio von Litolff (Nr. 2) und die schöne Composition von Moscheles (Homage à Händel) konnte ich leider nicht mehr hören, da der Eisenbahnzug mich erwartete. Was Braunschweig außerdem den Fremden an Genüssen aller Art bieten konnte, war im reichen Maaße geschehen, besonders zu rühmen ist die Gastfreundschaft der Braunschweiger, besonders zu rühmen der bekannte Kunstmäcen**), durch dessen freiwillige, bedeutende Opfer dieses herrliche Fest nur veranstaltet werden konnte. — Obgleich nun dasselbe im Ganzen, wie schon oben erwähnt, einen günstigen Eindruck auf die zahlreichen Fremden machte, so las man doch in den Blicken Vieler eine leise Verwunderung über den den verhältnißmäßig geringen Besuch der Concerte, über das Auftreten der Theaterdirection dem Festcomité gegenüber, über den niedrigen Standpunkt der Orgelspielkunst, der so auffallend ist, daß ein preußischer Organist, der nebst vielen andern Tonkünstlern den Morgen des dritten Festtages dem Besuche der verschiedenen Kirchen widmete, äußerte: hier muß man sich schämen, sich als Organisten auszugeben. Damit ist den dortigen Organisten durchaus kein Tadel ausgesprochen, denn sie wissen selbst am besten, daß in Braunschweig das Amt eines Organisten stets als ein an sich unbedeutendes Nebenamt betrachtet worden ist, daß es im ganzen Lande nicht besser steht.

*) Wir sind überrascht, eine solche Thatsache erwähnt zu finden, da wir der Meinung waren, daß das Verständniß des letzten Satzes, der Krone des Ganzen, in unserer Zeit nun schon ein allgemeines sei. D. Red.

**) Herr C. Schade, der die Garantie des Festes übernommen hatte und mehr als 6000 Thlr. nachzuzahlen hat.

Vergleichen wir das Braunschweiger Musikfest mit dem Ballenstedter, so stellte sich in Braunschweig eine sorgfältigere Vorbereitung, eine größere technische Vollendung der Vorträge, ein ansprechenderes äußeres Festgepränge heraus, während in Ballenstedt bei geringerer Vorbereitung, bei äußerer Einfachheit ein höheres geistiges Leben in den Vorträgen waltete und durch dieselben den Zuhörern sich mittheilte.

H. Sattler.

Kleine Zeitung.

Königsberg. Eine Matinée musicale, gegeben von Friedrich Marpurg (Sonntag am 6ten Juni) erfreute und interessirte in mehrfacher Weise. Die aus der Oper Marpurgs: „der König der Berge," vorgeführten drei Scenen bieten in ihrer vereinzelten Stellung keinen festen Anhaltepunkt für ein Urtheil, das bis dahin verschoben werden muß, wo das ganze Werk zur Erscheinung kommt. — — Die Ausführung von Gade's Comala war vorzüglich gut zu nennen, und Hr. Marpurg zeigte sich dadurch auf's Neue als sinniger, energischer Leiter. Der Chor bestand aus gewählten Mitgliedern der Academie, und sang kaum einen Tact, in welchem er nicht Ehre einlegte. Den Damen darf noch ein besonderes Lob gesprochen werden, indem die verschiedensten Schattirungen von denselben höchst reizvoll gegeben und die Textworte durch die angemessene Accentuation klar verständlich ausgesprochen wurden. Auch die Soli waren mit tüchtigen Dilettantenkräften besetzt, und boten manches Anziehende und Charakteristische. Louis Köhler.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements etc. Frl. Joh. Wagner wird während der Anwesenheit der Kaiserin von Rußland in Berlin einige Male auf der dortigen Hofbühne singen. Auch der Tenorist Reer aus Coburg wird bei dieser Gelegenheit in Berlin singen.

Die erste Oper, welche im neuen Theatergebäude in Hannover gegeben werden soll, wird der Prophet sein. Ander wird den Johann in derselben singen.

Die großen Erfolge der Frau Lind-Goldschmidt scheinen die blonden Damen Scandinaviens ermuthigt zu haben, ihr Licht nicht mehr unter den Scheffel zu stellen, sondern es vor aller der Welt, so da hohe Entrées bezahlen kann, leuchten zu lassen. Eine neue schwedische Nachtigall, Namens Frl. Westerstrand, ist abermals in Berlin angekommen, um dort die deutsche Sprache zu studiren und alsdann auf der Bühne aufzutreten.

Hr. Dalle Aste hat das ihm angetragene Engagement an der italienischen Oper in Lissabon angenommen.

Nach Abgange des Hrn. v. Holbein wird Hr. Cornet die technische Leitung des k. k. Kärthnerthortheaters übernehmen.

Hr. Concertmeister Joseph Joachim aus Weimar hat in London in einem selbstständigen Concerte mit dem glänzendsten Erfolge gespielt. Auch Hr. v. d. Osten aus Berlin, welcher in demselben Concerte auftrat, hat dort sehr angesprochen.

Neue Opern. Vom Capellmeister des Stadttheaters in Hamburg, Barbieri, wird daselbst binnen Kurzem eine neue Oper gegeben werden. Dieselbe heißt Nisida.

Vermischtes.

Frau J. Lind-Goldschmidt hat ihrer Vaterstadt Stockholm die Summe von 250,000 Frks. zur Gründung einer Armenschule überwiesen.

In Stettin wäre kürzlich während des dritten Finales im Propheten das Theater beinahe ein Raub der Flammen geworden. Es faßten zwei Coulissen plötzlich Feuer und obgleich Hr. Reer, der als Gast den Johann gab, mit unerschütterlicher Ruhe fortsang, so mußte doch der Vorhang fallen. Nach einiger Zeit war das Feuer gedämpft und die Oper hatte ihren ungestörten Fortgang. Rühmend zu erwähnen und als Beispiel für ähnliche Fälle aufzustellen ist das Verhalten des Publikums bei dieser Gelegenheit. Es fiel Niemandem ein, sich nach dem Ausgange zu drängen, man blieb ruhig sitzen oder entfernte sich langsam und still, jeden Falls das Beste, was man bei einem solchen Unglück thun kann.

Der berühmte Proceß Wagner-Lumley ist noch nicht ganz beendet, indem Hr. Lumley Hrn. Gye auf eine Entschädigungssumme von 20,000 Pfd. St. (circa 130,000 Thlr.) verklagt hat. Leider hat dieser Proceß auch einen zeitweilig in London lebenden Berliner veranlaßt, sich durch überspannten Enthusiasmus für Frl. Wagner zu blamiren. Dieser Verehrer der Kunst hat von dem Kammermädchen der Künstlerin ein Taschentuch, welches diese in einer Zornaufwallung über den verlorenen Proceß zerrissen hatte, für schweres Geld gekauft und es in Glas und Rahmen fassen lassen. Am besten scheint Hr. Ander bei der ganzen Sache wegzukommen. Er hatte während des Processes seiner Landsmännin mit Rath und That zur Seite gestanden und die Folge davon soll eine Verlobung gewesen sein.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen &c.

F. G. Klauer, Tempelklänge. Eine Sammlung von leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Cantaten und anderen geistlichen Gesängen zu sämmtlichen Festtagen so wie zu allen anderen kirchlichen Gelegenheiten für gemischten Chor. Zum Gebrauche für kirchliche Sängerchöre, Singvereine, Schulanstalten &c. herausgegeben. 1stes Heft. Eisleben, F. Kuhnt. Partitur 7½ Sgr., Part. u. Stimmen 20 Sgr., die Stimmen 15 Sgr., eine einzelne Stimme 3½ Sgr.

Das erste Heft dieser werthvollen Sammlung enthält Tonstücke der ältesten, mittleren und neuesten Zeit. Bei der Auswahl derselben ist besonders Rücksicht auf einen streng kirchlichen Inhalt und eine leichte Ausführbarkeit genommen, so daß das Werk seinem Zwecke vollkommen entspricht. Die allgemeine Anerkennung, welche die unter dem Titel Siona von Klauer herausgegebene Sammlung geistlicher Gesänge für Männerchor gefunden, hat den Sammler zu diesem Unternehmen bestimmt und wir wünschen, daß auch dieses Sammelwerk dieselbe Verbreitung finden möge, wie die Siona.

Concertmusik.

Symphonien.

W. A. Mozart, Op. 104. Sinfonie concertante für Violine und Viola mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Violas, 2 Oboen, 2 Hörnern, Violoncell und Baß. Partitur. Offenbach, J. André. 1 Thlr. 16 Sgr. netto.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

B. Molique, Op. 41. Six Morceaux caractéristiques pour Violon et Piano concertants. Livr. I. II. Offenbach, André. à Liv. 1 Fl. 48 Kr.

Die hier gegebenen Musikstücke sind in Bezug auf In-

halt und Form sehr zu empfehlen. Sie haben einen höheren Zweck, als den der leichten, flüchtigen, wenn auch angenehmen Unterhaltung. Molique's Eigenthümlichkeit tritt auch hier hervor und giebt den Piècen den Reiz der Ursprünglichkeit und Selbstständigkeit. Beide Instrumente sind auch technisch trefflich behandelt und wenn im Ganzen auch die Violine dominirt, so ist das Piano doch für den Spieler wie Hörer von Interesse. Wir empfehlen dieses Werk angelegentlichst und bemerken noch, daß auch im Concert diese Tonstücke an ihrem Platze sein werden.

Für Pianoforte mit Begleitung.

H. Marschner, Op. 147. Duo pour le Pianoforte et Violon. Offenbach, André. 3 Fl. 36 Kr.

Gute und gesunde Melodieen, eine vollkommene und geschickte Handhabung der gegebenen Mittel zeigen sich — wie in fast allen Werken Marschners —, auch in diesem. Die eigenthümliche Art und Weise des Componisten verleugnet sich niemals, man sieht es ihm stets an, daß er eben nicht anders schreiben kann, als es ihm um's Herz ist. So anerkennenswerth dies Alles nun auch ist, so ist doch nicht zu leugnen, daß auf uns moderne Menschen die ausgeprägte Eigenthümlichkeit Marschners nicht mehr die Wirkung machen kann, die sie vor etwa zwanzig Jahren allgemein hatte. Marschner — obgleich noch unter uns lebend — gehört als Künstler einer früheren Periode an, die unleugbaren Fortschritte der Neuzeit haben ihn wenig oder gar nicht berührt. Seine früheren großen Werke fanden ihre beste Berechtigung in der Zeit unmittelbar nach Weber und als ein wesentliches Moment in der Kunstgeschichte haben sie eine solche auch noch jetzt. Bei dem etwas zu starren Festhalten des Componisten an den Kunstanschauungen und Formen seiner Blüthezeit können aber seine neuesten Werke nicht als bedeutungsvoll für unsere Zeit, sondern nur als Nachzügler jener mittelalterlich romantischen Richtung, zu der in der Poesie Tieck, die beiden Schlegel u. A., in der Tonkunst C. M. Weber den Impuls gaben, gelten. An Marschner rächt sich jetzt eine ästhetische Sünde, welche seine Freunde von damals begingen, als sie in ihrem Enthusiasmus für den genialen Freund in öffentlichen Beurtheilungen diesen als eine noch nie dagewesene Kunsterscheinung priesen, den Mozart aber als veraltet, philiströs und reif zur antiquarischen Rumpelkammer bezeichneten. In den Jahrgängen von 1827 bis 1831 der damaligen belletristischen Zeitschriften kann man sich von der Existenz derartiger Urtheile überzeugen. Bei Beurtheilung von Marschner'schen Werken muß man also auf einen längst überwundenen Standpunkt zurückgehen, um nicht ungerecht gegen den immerhin hochbegabten Componisten zu werden. Vorliegendes Duo nun trägt ebenfalls ganz den Stempel der Epoche nach Weber. Der Inhalt ist an sich interessant, die Form abgerundet und meisterhaft — wenn auch altmodisch — gehandhabt. Unwillkürlich überkommt Einem aber stets beim Anhören dieses Werkes das Bedauern, daß ein so bedeutendes Talent stehen geblieben ist. Welch eine Fülle von schönen musikalischen Gedanken Marschner auch jetzt noch, trotz der Einseitigkeit und der Stabilität, in die er verfallen, in sich tragen muß, geht auch aus diesem Werke hervor. Es liefert jedoch von Neuem einen Beweis — wenn es überhaupt eines solchen noch bedürfte — daß es jetzt nicht mehr genügt, specifischer Musiker zu sein, daß vielmehr auch der Künstler vollkommen Mensch sein, d. h. sich nicht in sich selbst zurückziehen und die Erscheinungen des Lebens in der wirklichen Welt an sich spurlos vorüber gehen lassen darf.

J. Edele, Op. 2. Vier Lieder ohne Worte für Oboe (oder Violine), Viola und Pianoforte. 1stes Heft. Cassel, C. Luckhardt. 1 1/3 Thlr.

— —, Op. 3. Sechs Lieder ohne Worte für Violine, Violoncell und Pianoforte. 1stes Heft. Ebend. 1 1/6 Thlr.

Für Pianoforte.

H. Sattler, Op. 17. Sechs Scenen aus dem Leben der Jungfrau. Musikalische Dichtungen für das Pianoforte. Blankenburg am Harz, C. A. F. Brüggemann. 16 gGr.

Diese sechs Tonstücke von kleinerem Umfang verdienen Beachtung. Der Inhalt ist trotz des kleinen Rahmens, in dem diese Bilder gefaßt sind, nicht unbedeutend, wenn auch nicht immer ursprünglich und selbstständig. Mendelssohn und Schumann haben in diesem Werkchen oft auf den Componisten influirt. Wir wollen damit keinen Tadel aussprechen, denn von Reminiscenzen und Dem, was man gewöhnlich unter diesem Worte versteht, kann hier keine Rede sein, wohl aber ist es beider Meister eigenthümliches musikalisches Idiom — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — in welchem auch Sattler seine Gedanken zur Darstellung bringt. Die äußere Form ist bei aller Abrundung und Glätte, welche eine geübte Hand verrathen, dennoch etwas hinter den Fortschritten zurückgeblieben, welche in dieser Beziehung täglich noch gemacht werden. Man muß ganz unbefangen und nicht an die neueste Neuzeit denkend an das Spielen und Hören dieser musikalischen Dichtungen gehen, dann wird man auch einen wirklichen Genuß durch sie erreichen. Es ist hier nichts von jener widerlichen modernen Sentimentalität zu finden, zu welcher einen weniger gediegenen Componisten leicht der Stoff verleitet haben würde, alle Gedanken sind einfach, kräftig und gesund und dennoch zart, wie es die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee verlangt. Die Behandlung des Instrumentes ist nicht schwierig, so daß auch Spielern von mittlerer Fertigkeit diese Musikstücke zugänglich sind. Trotz der angeführten Mängel wird Niemand diese Dichtungen, wenn er sie unter den ausgesprochenen Gesichtspunkten betrachtet, unbefriedigt aus der Hand legen.

Th. Kirchner, Op. 2. Zwanzig Clavierstücke für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. Heft 1. 25 Sgr., Heft 2. 22½ Sgr.

J. C. Eschmann, Op. 12. Lyrische Blätter für das Pianoforte. Sammlung I. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

J. Rosenhain, Op. 45. Calabrese et Ballade. 2 Mélodies caractéristiques pour le Piano. Nr. 1 u. 2. Berlin, Trautwein (Guttentag). à Nr. 12½ Sgr.

Lieder und Gesänge.

J. C. Eschmann, Op. 5. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

— — —, Op. 11. Zwiegesang. Gedicht von C. Reinick, für eine Singstimme mit Begl. von Violoncell und Pianoforte. Ebend. 15 Sgr.

R. Würst, Op. 18. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Trautwein (Guttentag). 20 Sgr.

W. Taubert, Op. 88. Klänge aus der Kinderwelt, von Löwenstein, Reinick, Rückert, Güll, aus des Knaben Wunderhorn etc., für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 4tes Heft. Berlin, Trautwein (Guttentag). 1⅙ Thlr.

Musik für Gesangvereine.

Für Frauenstimmen.

Bernh. Klein, Op. 44. Sechs Terzette für zwei Soprane und Alt. Berlin, Trautwein (Guttentag). Partitur 15 Sgr., jede Stimme 5 Sgr.

Instructives.

Für Pianoforte.

Th. Kullak, Op. 74. Rathschläge und Studien. Beiträge zur Schule des neueren Clavierspiels. Berlin, Trautwein (Guttentag). 1$\frac{7}{12}$ Thlr.

Dr. **Chr. Fr. Pohle**, Leipziger Pianoforteschule für Kinder, welche praktisch anfangen und methodisch fortschreiten sollen, oder Uebungen und Compositionen für das Pianoforte, welche geeignet sind den Anschlag, die Applicatur, den Tact und das Notenlesen auf eine rationelle Weise zu bilden. Leipzig, in Commission bei C. F. Peters. Abth. III u. IV. à 1 Thlr.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Guill. Kuhe, Hommage à l'exposition de toutes les nations à Londres. Fantaisie brillante pour le Piano. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.

Wäre diese brillante Phantasie, mit welcher hier gehuldigt wird, auf der großen Weltmesse mit ausgestellt gewesen, so hätte sie sicher keinen Preis erhalten, auch wenn sie das einzige Erzeugniß musikalischer Industrie gewesen wäre. Diese ganze Hommage ist nichts als ein äußerst flüchtig und leichtfertig zusammengesudeltes Potpourri von verschiedenen Nationalmelodien mit einigen im höchsten Grade gewöhnlichen Cadenzen, Variationen und anderen süßsauren Zuckerplätzchen aus Hrn. Kuhe's Laboratorium. Rußland, dessen Noten bekanntlich zur Zeit von nicht wenig Gewicht sind, eröffnet mit seiner bekannten Nationalhymne das Ganze, doch werden die etwas schwerfälligen Accorde derselben schon im vierten Tacte durch eine steife und rindslederne Cadenz unterbrochen, welche in ein Stückchen des Yankeedoodles ausläuft. Aber auch dieser hat gleiches Schicksal. Eine nicht weniger fade Cadenz tritt ebenfalls im vierten Tacte ein, und man gelangt über diese sehr morsche Brücke nach Ungarn und hört den Racoczymarsch. Es folgen nun nach einander ein normannisches Lied, eine unbekannte Melodie zu dem Arndt'schen „Was ist des Deutschen Vaterland", noch einmal der Racoczymarsch, diesmal verschönert mit Kuhe'schen Zuthaten, dann das hübsche steyerische (nicht schweizerische, wie Hr. K. meint) Lied: „Hoch vom Dachstein", der Yankeedoodle vollständig, und den Beschluß macht ein „Old english Song". Ueber alle diese Melodien giebt Hr. K. in vielen sinnlosen Noten seine sehr unmaßgebliche musikalische Meinung ab, für die ihm die Völker, deren Gesänge er dergestalt mißhandelt hat, schwerlich großen Dank sagen werden. Das Beste an dem Machwerke ist die sehr hübsche Titelvignette, den Glaspalast darstellend.

Ch. Mayer, Op. 142. Zwölf Novellen für das Pianoforte. 1stes bis 4tes Heft. Offenbach, André. à Heft 2 Fl. 30 Kr.

— —, Op. 153. Cinq grandes Etudes caractéristiques pour le Piano. Ebend. 3 Fl.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschienen so eben:

Krüger, W., Mazurka de Concert pour Piano. Op. 29. 10 Ngr.
— —, Rondeau pathétique pour Piano. Op. 30. 15 Ngr.
Kücken, Fr., Liebesbote. Lied für Sopran oder Tenor mit Begleitg. des Pfte. Op. 58. Nr. 1. 12½ Ngr.
— —, Dasselbe Lied für Alt oder Bariton mit Begleitung des Pfte. Op. 58. Nr. 1. 12½ Ngr.
Onslow, G., 34. Quintetto pour deux Violons, deux Violes et Violoncello. Op. 82. 2 Thlr.

Schuberth & Co., *Hamburg u. New-York.*

Verlags-Bericht, Monat Juni,

enthaltend interessante und werthvolle Werke in eleganter Ausstattung.

Donizetti, G., Tre Romanze sentimentali. Nr. 3. L'Agonia dell' amore. 10 Sgr.
Krug, D., Hommage à Madame Sontag. Fantaisie sur des airs favoris de Madame Sontag p. Piano (mit Portrait). 1 Thlr.
— —, Bouquets de Mélodie, „le Prophète", p Piano. 15 Sgr.
— —, 3 Polkas favorites de Madame Sontag p. Piano. Nr. 3. Marien-Polka. 7½ Sgr.
— —, Modebibliothek p. Piano. Cah. 17. Figaro-Fantaisie. 20 Sgr.
— —, Vaterlands-Lieder f. Pfte. übertragen.
Heft 13. Choeur des Girondins. 5 Sgr.
Heft 14. Le Chant du Belge. 5 Sgr.
Liszt, Fr., Barcarole venetienne de Pantaleoni avec accompagnement de Piano. 10 Sgr.
Mayer, Charles, Grande Fantaisie pour le Piano sur des Motifs de la „Muette de Portici". Op. 88. 2te Aufl. 1 Thlr. 10 Sgr.
Ranken, J. W., Madame Sontag Triomphe. March-Galopp p. Piano. 7½ Sgr.
Schefer, Leopold, Das Auswander-Lied der Deutschen f. 1 Singstimme mit Pfte. 5 Sgr.
Udbye, M. A., Quartett f. 2 Violinen, Viola u. Vclle. Op. 1. 1 Thlr. 15 Sgr.
Voltweiler, C., Second Trio concert. sur des Thèmes italiens p. Piano, Clar. (ou Viol.) et Vclle. Op. 15. 2. Aufl. 1 Thlr. 7½ Sgr.
Wallace, W. V., Wiegenlied (Cradle-Song) f. Gesang m. Pfte. (mit engl. u. deutschem Text). Ausgabe f. Alt. 10 Sgr.
Willmers, R., „Sehnsucht am Meere". Tongemälde in As, f. d. Pfte. 4te Aufl. 22½ Sgr.
Doehler, Theodor, Portrait, Stahlstich. 4. 15 Sgr.
Jenny Lind, Portrait, Stahlstich. 4. 15 Sgr.
Zu beziehen durch jede solide Buch- u. Musikalienhandlung.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Die Lehre
von der
musikalischen Composition
practisch - theoretisch
von Dr. Adolf Bernh. Marx.
Erster Theil. Vierte verbesserte Ausgabe. gr. 8. 3 Thlr.

Leipzig, im Juli 1852. ***Breitkopf & Härtel.***

Erstes Liegnitzer Musik- und Gesangfest.

Von den in Folge des Preisausschreibens vom 17ten April eingegangenen Compositionen haben in der Conferenz der unterzeichneten Preisrichter vom 19ten Juni erhalten:

Den ersten Preis von 10 Dukaten
Hymne. Motto: O Mensch erkenne etc.
Poststempel, Freyberg in Sachsen.

Den zweiten Preis von 6 Dukaten
Meeresstille und glückliche Fahrt. Motto: Wort muss klingen mir etc.
Poststempel, Koenigsberg in Preussen.

Den dritten Preis von 4 Dukaten
Wer ist ein König. Motto: Geh hin, wo heitre etc.
Poststempel, Leipzig.

Die Herren Preiscomponisten werden hierdurch eingeladen, beim Fest zu erscheinen, um die Leitung ihrer Compositionen zu übernehmen. Sollten sie nicht erscheinen, so werden die entsprechenden Couverts geöffnet und die Preise den Herren Componisten durch die Post zugestellt.

Liegnitz, den 20sten Juni 1852.

Die Preisrichter des ersten Liegnitzer Musik- und Gesangfestes.
Freudenberg. Bilse. Reder.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 4. Den 23. Juli 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Zweiter Brief.

Metaphysische Voraussetzungen. Fundamentalprincipien der Mechanik. Bewegungsgesetze.

(Fortsetzung.)

Es ist keine einzige Thatsache bekannt, welche uns zu dem Schluß berechtigte, daß durch die Thätigkeit der Kräfte, oder durch andere denkbare Ursachen, Stoffe geschaffen oder vernichtet würden. Im Gegentheil weisen sowohl alle Erfahrungen, als auch alle vernunftgemäße Schlüsse darauf hin, daß zu dem im Weltenraum einmal vorhandenen Stoffe nicht ein neues Atom hinzu kommt, daß aber auch keines vergänglich ist. Die Materie ist ewig. Darum ist aber auch die Kraft ewig. Denn da wir Materie nicht ohne Kraft, Kraft nicht ohne Materie denken können, ist ebenso undenkbar, daß eine Kraft vernichtet, oder neu geschaffen werden könnte. Man hat sich darüber vielfach getäuscht und täuscht sich noch immer. Die Kraft, als Unsichtbares, nur in den Wirkungen Erkennbares, erscheint uns oft als nicht vorhanden. Aber sie schlummert nur, weil sie keine Anregung zur Thätigkeit findet. Wir wecken sie, und glauben, sie geschaffen zu haben. So lange wir nicht tiefer in das Spiel der Naturkräfte schauen, ist dieser Irrthum wohl verzeihlich, kann aber vor dem Forum der Mechanik niemals Anspruch auf Wahrheit erlangen.

Die rationelle Mechanik im weitesten Sinne des Wortes ist es, welche sich mit den Gesetzen und Ursachen der Bewegung der Körper beschäftigt; welche die Wechselwirkung zwischen Kraft und Masse in Zeit und Raum zu messen hat und ihre Lehrsätze — die nichts Anderes sind, als die vernunftgemäßen Weltgesetze, — mittelst strenger Schlußfolgerungen aus einer geringen Anzahl von Principien, oder einfacher Naturgesetze herleitet, um darauf das ganze unermeßliche Gebäude der Erscheinungswelt zu gründen. Die allgemeinen Principien der Mechanik sind folglich die verschiedenen allgemeinen Ausdrucksweisen für die Art und Form, wie die Grundeigenschaften der Materie die mannigfaltigen Erscheinungen bedingen. Im besonderen Falle hat die Mechanik noch die Bedingungen zu betrachten, unter denen die Körper in Ruhe sind. Eine absolute Ruhe der Materie giebt es nicht. Wohl muß aber die Materie in relativer Ruhe sich befinden können, weil aus der Ruhe erst der Gegensatz der Bewegung hervorgeht. Die Kräfte sind aber niemals in Ruhe, sondern nur im Gleichgewicht. Sie scheinen uns nur in Ruhe zu sein, wenn widerstreitende Ursachen zur Bewegung vorhanden sind, sich gegenseitig

hemmen, und so den Zustand des Gleichgewichts hervorrufen.

Sobald wir einmal die Wahrheit erkannt haben, daß alle Veränderungen, welche in der materiellen Natur vorkommen, nur auf Ortsveränderung der kleinsten Theile der Materie beruhen können, kommt es darauf an, in jedem speciellen Falle nachzuweisen, worin diese Veränderungen bestehen und auf welche Art die Erscheinungen durch dieselben hervorgerufen werden. Die wichtigsten Erscheinungen und Wirkungen, welche uns sogleich unmittelbar entgegentreten, sind folgende. — Uebergang aus dem Zustand der Ruhe in den der Bewegung, und umgekehrt. — Fortbewegung eines Theilchens oder eines Körpers, mit oder ohne Aenderung der Geschwindigkeit. — Ortsveränderung der Körper. — Volumsänderung der Körper durch Biegen, Winden &c. — Zertheilung der Körper. — Aenderung der Atomgruppirung. — Nur allein die Bewegung ohne Aenderung der Geschwindigkeit erfolgt, wenn sie einmal eingeleitet ist, durch das passive Verhalten der Materie, also ohne alle Mitwirkung einer inneren oder äußeren Kraft. Alle übrigen der genannten Veränderungen entspringen aber aus der unmittelbaren Thätigkeit der Kräfte. Die träge Masse verhält sich zu den Kräften, nach Redtenbachers Ausspruch, wie ein Gefäß zu einer Flüssigkeit. So wie das Gefäß Flüssigkeiten in sich aufnimmt, und demselben seine eigene Form mittheilt, ebenso nimmt eine Masse Wirkungen in sich auf, die sodann in der eigenthümlichen Form zur Erscheinung kommen, welche durch die Zustände der Masse bedingt sind. Wie aber ein Gefäß nicht mehr Flüssigkeit abgeben kann, als es empfangen hat, ebenso kann auch eine Masse keine größere Wirkung abgeben, als sie in sich aufgenommen hat. Dieser Satz ist für unsere fernere Betrachtungsweise ein äußerst wichtiger. Die rein passive Natur der Materie spricht sich darin am deutlichsten aus, daß sie aus sich selbst keine Thätigkeit erzeugen kann, aber Thätigkeiten, welche die Kräfte entwickeln, in sich ebenso vollständig aufnimmt, als sie dieselben unverkürzt abgiebt, sobald eine äußere Veranlassung sie dazu zwingt. Wird also eine Masse durch eine Kraft getrieben, so nimmt sie die Wirkungen, welche dieselbe entwickelt, in sich auf. Wird sodann die Kraft beseitigt, und die Masse sich selbst, d. h. ihrer eigenen passiven Natur überlassen, so bewegt sie sich mit gleichförmiger Geschwindigkeit fort und conservirt die empfangene Wirkung so lange, bis sie ihr durch eine Gegenwirkung entzogen wird, worauf sie wieder in den Zustand der Ruhe zurückkehrt. Wenn wir Alles, was die Fähigkeit zu wirken besitzt, lebendig und Alles, was eine Wirkungsfähigkeit nicht besitzt, todt nennen, so können wir auch einen ruhenden Körper einen todten, einen in Bewegung befindlichen einen lebendigen Körper nennen. Denn die Lebenskraft eines belebten Körpers ist lediglich nach der Thätigkeit zu beurtheilen, die derselbe zu entwickeln vermag. Dem analog hat man in der Mechanik die in die Masse gelegte und in derselben enthaltene Wirkungsfähigkeit (die, beiläufig gesagt, immer durch das Product aus der Masse in die, mit sich selbst multiplicirte Größe der Geschwindigkeit, gemessen wird) die lebendige Kraft der Masse genannt. Der Dichter spricht von einem „belebten" Wasser, — der Mechaniker von der „lebendigen Kraft" des Wassers — und Beide verstehen darunter im Grunde dasselbe. Denn der Anfang des Lebens ist Bewegung, der Anfang von Geist ist Kraft. Eine absolute Ruhe ist die niedrigste Stufe des Seins. Die Bewegung eines Atoms ist die niedrigste Stufe des Lebens. Die mechanischen Gesetze gelten für alle Erscheinungen der sichtbaren Welt. — Das Princip der Erhaltung der lebendigen Kraft ist aus diesem Grunde ein unendlich wichtiges, dessen Consequenzen im ersten Augenblick gar nicht zu übersehen sind. Dieses Princip ist es, welches die Brücke bildet zwischen der Körper- und Geisteswelt. Es ist Thatsache, daß alle Einwirkungen auf unser Nervensystem nach lebendigen Kräften zu beurtheilen sind, so wie man jetzt schon zu der Voraussetzung Grund hat, daß die Thätigkeit der Nerven, und mithin auch die des Gehirnes, nach dem Princip der Erhaltung der lebendigen Kraft erfolgen muß. Die Intensität aller Empfindungen*) richtet sich nach der specifischen „Reizbarkeit" des Nervensystems eines Invidumm, theils nach der lebendigen Kraft, mit welcher auf die Nervensubstanz eingewirkt wird. Für ein bestimmtes Invidumm ist die Intensität der Empfindung des Schalles proportional der lebendigen Kraft des schwingenden Lufttheilchens; die Intensität der Wärme- und Lichtempfindung proportional der lebendigen Kraft des schwingenden Aethers. Diese Thatsachen erklären sich sehr natürlich, weil diese lebendigen Kräfte die Wirkungen ausdrücken, durch welche die Nervensubstanz „gereizt", d. h. ihrerseits in einen bewegten Zustand versetzt wird, welcher sich entweder dem Gehirn als Empfindung mittheilt, oder von diesem aus wiederum in äußerlich sichtbare Bewegung umgesetzt wird; eine Thätigkeit, die durch die Elec-

*) Redtenbacher, Principien der Mechanik, §. 49.

tricität, wenn nicht bewirkt, doch sicher substituirt werden kann. Diese vorläufigen Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, daß durch die entwickelten Begriffe die Mechanik zunächst mit der Physiologie in engeren Zusammenhang gebracht wird. Jetzt gilt es nur, vorläufig darzuthun, daß wir es hier weder mit vagen Speculationen, noch mit unnöthigen Vorbegriffen zu thun haben, sondern mit solchen, die auf's Tiefste in das Wesen der Dinge eingreifen. Einzig und allein durch die Grundprincipien der Mechanik sind mehrere, das innere Wesen der Erscheinungen berührende Erklärungen der Thatsachen möglich, indem alle Erscheinungen auf Wechselthätigkeiten der Körper und ihrer Theile beruhen, deren Größe nur allein vermittelst der Begriffe von Wirkung und von lebendiger Kraft verstanden werden kann. Wenn die Erklärung und das Verständniß noch nicht allenthalben möglich ist, werfe man das weder der Wissenschaft vor, noch suche man die Ursache in geheimnißvollen Dingen, wohl gar in „Wundern" — sondern suche den Grund eben darin, daß hier für die Wissenschaft der Natur, so rasch sie sich auch entfaltet, kaum erst die Morgenröthe der Erkenntniß angebrochen ist, und daß wir von gewissen Dingen niemals mehr, als die Oberfläche sehen können. Wenn noch heute der beschränkte Menschenverstand sogleich mit Wundern bei der Hand ist, wo der Denker mit Sicherheit präsumirt, daß ihm hier nur die Mittelglieder fehlen, um eine Erklärung zu geben — so frage man sich einfach — was denn ein Wunder sei? Es ist Alles oder Nichts ein Wunder. — Das absolute Sein der Materie, die Thätigkeit der Kräfte, ist schon Wunder genug — wir bedürfen gar nicht mehr, als dieses eine allgemeine Wunder, um daraus die Welt zu construiren. Wenn man aber jeden speciellen Fall, der uns durch seine Eigenthümlichkeit frappirt; der in der That nur ein Mal und nicht wieder zu kehren scheint (weil die Bedingungen zu der Erscheinung sich nicht wieder in gleicher Weise vereinigen); von dem der Mensch, — der in seinem Egoismus nun einmal Alles auf sich bezieht, weil er von sich aus die Welt betrachtet — von dem der Mensch also glaubt, daß diese Erscheinung um seinet Willen geschieht: wenn man jeden solchen Fall ein Wunder nennen will — so erinnert das an den kindlichen Zustand jenes Kaziken in Peru, der das heilige Buch an sein Ohr hielt, und glaubte, nun müsse er hören, was das Buch sage, anstatt zu begreifen, daß er erst lernen müsse, bevor er verstehen könne. Wenn wir das, was unsere Sinne uns roh und unverarbeitet bieten, ohne alle geistige Anstrengung aufnehmen wollten, wenn wir Das, was wir hören und sehen, auch gleich begreifen zu können glauben — dann vergessen wir, daß es Sinnestäuschungen und Sinnesstörungen giebt, und daß wir nur zu sehr geneigt sind, das, was wir in die Erscheinungen erst hineinlegen, aus denselben nachher als Evangelium wieder herauszulesen. Das Princip der Erhaltung der lebendigen Kraft spielt unseren Sinnen allerdings merkwürdige Streiche, die selbst den exaktesten Forscher noch oft genug irre führen. Es taucht unter, verschwindet auf lange Zeit, wir glauben es todt — plötzlich kommt es an einer Stelle zum Vorschein, wo wir es nie gesucht hätten, und in einer Gestalt, die wir nie vermutheten. Es erinnert lebhaft an das Märchen in Tausend und Einer Nacht — wo die Zauberin, um den Verfolgungen eines Zauberers zu entgehen, sich in einen Fisch, dann in einen Vogel, dann in einen Granatapfel, in ein Saamenkorn, eine Schlange, endlich in eine Feuerflamme verwandelt. Wollte man derartige Phantasiegebilde überhaupt commentiren, so könnte man hier nachweisen, daß der Dichter das Princip der Erhaltung der lebendigen Kraft im poetischen Gewand uns versinnlichen wollte. Denn es dürfte den Unkundigen nicht weniger in Erstaunen setzen, — als jenes Zauberkunststück uns frappiren würde — wenn er sähe, wie durch einfache Drehung einiger Eisenstäbe Magnetismus, durch diesen Electricität, durch diese Licht und Wärme-Erscheinungen oder Zersetzung des Wassers in seine Gas-Elemente &c. erzeugt würde. Um noch ein schlagenderes Beispiel zu wählen — denken wir uns Einen, unserer Industrie völlig Fremden, vor einer Baumwollenfabrik stehend, in welche ihm nur an drei Punkten der Einblick gestattet wäre: nämlich da, wo die Steinkohlen auf den Feuerheerd geworfen werden; da, wo die rohe Baumwolle zum Sortiren aufgegeben wird, und endlich da, wo das fertig gewebte Stück Zeug aufgewunden wird. Wenn er nun von den Maschinen weder etwas sähe, noch hörte und Jemand sagte zu ihm: dadurch, daß ich die Kohle in den Ofen schiebe und die Baumwolle in einen Kasten, wird, ohne Beihülfe von Menschenhänden, bewirkt, daß hier der feinste Piqué zu Tage kommt — würde der naive Beobachter nicht „Wunder" schreien oder mindestens uns für sehr bornirt halten, seiner Fassungskraft so Etwas zuzumuthen? Der Mann hätte nicht so ganz Unrecht, denn zu begreifen ist ein solcher Proceß ohne Weiteres nicht. Er sieht nicht den zischenden Dampfkessel, nicht die arbeitende Dampfmaschine, nicht die Wellen und Rinnen, welche die „lebendige Kraft" der Maschine, die sich aus der brennenden Steinkohle entwickelt, in die entferntesten Winkel der Gebäude tragen und vertheilen. Er sieht nicht die Reinigungsmaschinen, die Kamm-Maschinen, die Spinn- und Webstühle und

was sonst dazu gehört — er sieht das Alles nicht und soll uns ohne Weiteres glauben. Ist er ein kluger Kopf, so wird er sagen: — da sind Wirkungen und Ursachen, die ich nicht kenne, da sind Zwischenglieder, die ich nicht sehe — ich nehme die Thatsache vorläufig für das, was sie ist, und warte ruhig ab, bis sich mir die Fabrik ein Mal erschließen wird. — — So steht der Forscher vor der Werkstatt der Natur. Er sieht hier eine Ursache, dort eine Wirkung — sie haben so wenig Aehnlichkeit miteinander, wie eine verbrennende Steinkohle mit einem Stück Piqué — er weiß aber, einen Sprung, ein Wunder giebt es nicht: hier hat sich also die ewige Zauberin „lebendige Kraft" wieder ein Mal in tausend Schleier gehüllt, in tausend Gestalten verwandelt — ehe sie wieder sichtbar und erkennbar wird. Aber sie ist da — suche nur den Schlüssel zur Werkstatt. Und findest Du ihn nie — so verzweifle an deiner geringen Erkenntniß, aber zweifle nicht an der Wahrheit des ewigen Naturgesetzes! — —

(Schluß des zweiten Briefes.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Robert Volkmann, Op. 5. Trio in B-Moll für Piano, Violine und Violoncell. — Pesth, bei Rózsavölgyi und Comp. (Leipzig, Whistling). Preis 2⅔ Thlr.

Es giebt Tonwerke von gar mancherlei Art, denn das Vermögen und die Ansprüche der schaffenden und genießenden Menschheit sind sehr verschieden.

Wir haben da z. B. eine ganze und ziemlich stark angebaute Gattung von Musik, die wir hier als „Unterhaltungsmusik der edleren Art" bezeichnen wollen. Kein eigentlich schöpferischer Drang treibt die Componisten der Werke dieser Gattung zum Kunstschaffen, und wo kein Drang sich offenbart, da ist auch keine Kraft, die der Rede werth wäre. Dagegen sind hier in der Regel Kenntnisse, Fleiß und die volle Naivetät der rein musikalischen Potenz zu finden: es soll eben blos „Musik gemacht" werden. Dieses Musikmachenwollen verdammen wir nicht schlechthin, sobald in den Erfolgen desselben nur eine vollkommene Beherrschung des technischen Theiles der Kunst und eine gesunde Empfindung, kein unedles Gemüth, sich aussprechen. Wir haben auch nie verfehlt, Musikwerken dieser Art ein (immer nur sehr relatives) Lob zuzusprechen, verwahren uns aber gegen die Annahme, als schenkten wir denselben unsere eigene Sympathie. Ganz im Gegentheile: nur in Rücksicht auf eine Welt, die das Vorhandensein solcher Kunstwerke nun einmal nöthig macht und die wir durch „Kunstkritik" nicht ändern werden, lobten wir, woran wir selber keineswegs uns zu erbauen vermögen. Die Blüthe der hier gemeinten Richtung fällt eigentlich in die vergangene Epoche; heut zu Tage sind es namentlich ältere Componisten von gutem Namen, unter der jüngeren Künstlerwelt nur die ausgemachten Philister, welche diese Richtung verfolgen und vertreten. Der sogenannten „soliden" Musik, die in den Werken derselben ihre eigentliche Stätte findet, entspricht in den Werken der Literatur die Spießbürger-Moral; und so wie diese solide Musik im Grunde nur einem ehrbaren „gesellschaftlichen" Zwecke dient, so drehen die ihr entsprechenden Literaturwerke sich hauptsächlich um den ganzen Kreis des „bürgerlichen" Lebens und ihr Centrum, die Familie, diesen bis auf den heutigen Tag alleinigen Angelpunkt der wahrhaft „populären" Kunst.

Ferner haben wir eine namentlich in neuerer Zeit stark angebaute Gattung von Musik, welche wir als die „Musik der Geistreichen" bezeichnen möchten. Ihre Componisten besitzen mehr Geist als Naivetät, einen anerkennenswerthen Grad von allgemeiner Bildung, eine gewisse Vielseitigkeit, mitunter auch Geschmack und wie diese schönen Dinge alle heißen, nur aber ebenfalls nicht den wirklich schöpferischen Drang, dessen Mangel in ihren Werken jedoch für den minder Hellblickenden durch andere Eigenschaften sich verdeckt. Es ist dieß eigentlich die „kritische" Richtung der Musik, und die Componisten derselben wollen als gescheute Leute nicht gerade blos Musik machen, sondern wissen recht wohl, daß heut zu Tage noch etwas mehr geschehen müsse, nur aber bringen sie in der That nichts Anderes zu Stande, als Musik, die mitunter reizvoll, interessant und fesselnd, mitunter aber auch unerbaulich im höchsten Grade ausfällt. Auch die Werke der Geistreichen loben wir, wenn sie maaßvoll auftreten und nicht geradezu über die Schnur hauen, ohne mit ihnen zu sympathisiren; wir loben sie: nicht in Rücksicht auf die Welt, die sie weder versteht, noch verlangt (denn diese Welt ist nun einmal nicht „geistreich" und wird es auch nie werden), sondern in Rücksicht auf ihre Verfasser, deren Talent und Streben immer eine gewisse Achtung verlangen und verdienen, die selber nur aber nicht verlangen müssen, daß man sie für mehr ansehe, als sie wirklich sind: für wahre Dichter, die sie aber nicht sind. Die geistreichen Componisten existiren erst seit Beethoven, den sie in gröblichem Mißverstand für den Ihrigen halten, der aber keineswegs zu ihnen zu gehören die Ehre hat. Die Geistreichen sind nur mit Hülfe der Journalkritik, die sie zum Theil selber ausübten, zu der zweifelhaften Berühmtheit gelangt, die sie genie-

ßen und die man ihnen gönnen mag; im Leben laufen ihnen die unbedeutenden Producte der besseren Musikmacher von der ersterwähnten Gattung jederzeit den Rang ab. Ueber den Mangel aber an allgemeiner Anerkennung in der Gegenwart wissen die Geistreichen mit dem Gedanken an die Zukunft, an die Unsterblichkeit ihrer Werke, sich hinwegzusetzen. „Das ist ja Beethoven ebenso ergangen!" ist der Refrain dieses Chorus.

Endlich aber giebt es auch weiße Sperlinge, selbst in der Gegenwart: Musikwerke, in denen ein wirklich schöpferischer Drang, ein wahrer innerster Dichterberuf, damit Poesie, Begeisterung, hoher Flug der Phantasie, ein drängender Inhalt, der nicht nach der voraus bestimmten Form fragt, aber sicher sein darf, die rechte, sei es auch eine ungewohnte, Form zu finden, sich aussprechen. Diese Werke sind sehr selten, von ihrer Art aber ist das vorliegende Trio des Hrn. Volkmann, der zwar noch keinen Namen hat, desto mehr aber wahren Beruf zur Kunst. Hr. V. beschränkt sich nicht durch Beugung unter die klassische Form, wie alle die sogenannten soliden Componisten von Begabung, deren Werken wir unsere Anerkennung bereitwillig zollten, obschon sie selbst bei allem inneren Gehalte nur „Nachahmungen" waren; Hr. V. schreibt auch nicht mit „versteckten Intentionen" und in einer „musikalischen Manier", wie die namhaftesten der modernen Instrumentalcomponisten, die vor Allem auf das „Neue" ausgehen; — Hr. V. wandelt vielmehr auf den Wegen, die Beethoven in seinen allerletzten Werken betreten hat: dieß aber ist keineswegs Nachahmung, denn nachahmbar ist eben nur die Form; wo dagegen die feststehende Form von der Gewalt des eigenthümlichen Inhaltes zersprengt wird, wie in jenen Werken Beethoven's, da ist eine Nachahmung nicht mehr möglich. Wir sind nicht so blödsinnig, Hrn. V. gegenüber von „Abwegen und Irrthümern" zu sprechen, wohl aber hellblickend genug, um ihn einen Ueberfluß an Mangel allgemeinerer Anerkennung zu prophezeihen. Und wenn auch die Kritik ihre Sympathie mit einer solchen Musik den Leuten zu jeder Stunde in die Ohren schreien wollte, so würden Philister doch immer Philister bleiben. Es mag und wird eine Kunst für Alle geben, an welcher auch der Höchstgebildete wahre Freude empfinden kann; immer aber wird es auch eine besondere Kunst geben, die nur für wenige Auserwählte vorhanden ist, und unter diese letztere Kunst müssen wir das Trio des Hrn. V. rubriciren. Ein gütiges Geschick bewahre dies Werk vor Aufführungen in den Salons und Soiréen: es gehört in den kleinen Kreis der Kunstgebildetsten! Wir versichern den Componisten unserer vollsten Sympathie und unseren Lesern, daß uns seit Ausübung des kritischen Berufes noch kein einziges Instrumentalwerk vorgekommen ist, welches, was Bedeutendheit des inneren Gehaltes, Tiefe, Originalität und Selbstständigkeit anbelangt, mit dem vorliegenden Trio sich messen könnte. Und dieser Gehalt spricht in einer durchaus eigenthümlichen, neuen Form sich aus.

Wir sollten nun eigentlich wohl ein Näheres über Form und Inhalt des V.'schen Werkes sagen: wir würden sehr viele Worte machen müssen, ohne dem Leser einen Begriff von der Beschaffenheit desselben zu verschaffen; auch hegen wir eine gerechte Scheu vor der Analyse solcher Kunstwerke: über Conventionen mag man reden, das wahre Wesen eines eigenthümlichen Musikwerkes jedoch spottet jeder Darlegung durch Worte. Das Trio ist eigentlich eine Phantasie in mehreren, meist zusammenhängenden Sätzen und Sätzchen, deren Wechsel, wie deren äußerer und innerer Zusammenhang auf Gefühlsnothwendigkeiten beruhen, die mit Worten nicht nachzuweisen sind, für Denjenigen, der die nöthigen Voraussetzungen mitbringt, aber auch keines weiteren Nachweises bedürfen. Als diese Voraussetzungen ist nun aber nichts Geringeres zu nennen, als das vollkommene Innehaben der letzten Beethoven'schen Quartette: wer sie nicht theilt, muß auch vor dem Trio des Hrn. V. vor einem verschlossen Buche stehen.

Der leidigen Consequenz wegen haben wir nur noch zu erwähnen, daß das vorliegende Trio auch die schwache Seite der letzten Beethoven'schen Tonwerke theilt. Als diese schwache Seite ist die Unzureichenheit der gewählten Kunstmittel zu bezeichnen. Nun muß zwar zugegeben werden, daß selbst die Benutzung aller vorhandenen Kunstmittel nach ihrer modernsten, höchsten Entwickelung die Aussprache einer solchen Musik nicht wesentlich fördern würde, weil wir hier eben einen in der That reingeistigen Musikgehalt vor uns haben, dessen vollendetste sinnliche Darstellung durch die uns zu Gebote stehenden Mittel noch immer zu wünschen übrig lassen müßte; gleichwohl bleibt dieses Hinausgehen des Inhalts über die Möglichkeit einer vollkommen befriedigenden formellen Gestaltung immer ein Mangel. Während wir jedoch in dieser Beziehung bei allen „gemachten" Kunstwerken mit dem Tadel grundsätzlich niemals zurückhalten, haben wir für den Beethoven der letzten Epoche und die ihm verwandten Geister nur ein mitleidsvolles Bedauern. Wenn irgendwo, so findet hier in Bezug auf den Musiker seine Anwendung und Bestätigung, was Lessing in Bezug auf den Maler ausruft: „wie viel geht nicht verloren auf dem Wege aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel?" Auch auf dem Wege aus dem Ohre in die Feder des

Tonkünstlers geht gar viel verloren; dafür verlangt der Künstler freilich, daß man mit seinen Ohren höre. Wie viele Menschen giebt es nun aber, welche Beethoven's letzte Quartette mit den Ohren Beethoven's anzuhören vermögen?

T. U.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Die italienische Oper aus Wien wird dem Vernehmen nach im Laufe des Herbstes Vorstellungen im k. Opernhause in Berlin geben.

Außer Roger gastirt Frl. Louise Meyer aus Cassel mit vielem Erfolge in der Berliner k. Oper.

Durch das Gastspiel der Frau Röder-Romani aus Riga und des Hrn. Wrede aus Stettin ist es dem Friedrich-Wilhemstädtischen Theater gegenwärtig möglich geworden, sich bis zur Opera seria zu versteigen. Die Lucia ist mit diesen Gästen dort in Scene gesetzt worden.

Am 9ten d. M. fand in Potsdam zu Ehren des Kaisers und der Kaiserin von Rußland eine Theatervorstellung im Freien statt, bei der auch Roger mitwirkte.

Der bisherige Musikdirector des Kroll'schen Theaters in Berlin, Hr. Conradi, hat einen Ruf als Capellmeister an das Kölner Stadttheater angenommen.

Die in Frankfurt sehr beliebte Sängerin Frau Behrend-Brandt soll für die dortige Bühne wieder gewonnen sein.

Die Brüsseler italienische Oper — gegenwärtig in Wiesbaden — soll beabsichtigen, auf dem Kroll'schen Theater Vorstellungen zu geben.

Frl. Johanna Wagner gastirt gegenwärtig in Breslau.

Frl. Geisthardt ist als erste Sängerin für das Hamburger Stadttheater gewonnen worden. Ebendaselbst ist Frl. Garrigues aus Coburg mit vielem Erfolge als Anna im Don Juan aufgetreten.

Frau Sontag und Hr. Eckert werden vor ihrer Abreise nach Amerika noch einige Concerte in den rheinischen Bädern geben.

Die Harfenvirtuosin Frau Rudolph geb. Brunner hat in Berlin vor einem eingeladenen Publikum zwei Concerte gegeben und sehr gefallen.

Der Pianist Krüger ist in Berlin eingetroffen, um dort zu spielen.

Henselt ist gegenwärtig in München.

Theresa Milanollo hat in Stuttgart vier sehr besuchte Concerte gegeben. Für die dortige Oper sind die Damen Cathinka Heinefetter und Marlow engagirt.

Auber befindet sich wieder in Wien und ist bereits mit großem Erfolge im Propheten aufgetreten.

Musikfeste, Aufführungen. Spohr's Calvarien-Oratorium ist in London unter des Componisten Leitung mit dem größten Erfolge aufgeführt worden.

Am 19ten d. M. (dem Todestag der Königin Louise) sind in Charlottenburg zum Besten der Waisenhausstiftung „Louisen-Andenken" Fragmente aus Paulus und Messias und das Mozart'sche Requiem aufgeführt worden. Die Damen Tuczek-Herrenburger und Caspari, sowie die HH. Pfister und Krause wirkten mit.

Neue Opern. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater wird eine neue Oper von W. Telle, „Rafaele", vorbereitet.

Hr. v. Flotow und Hr. zu Puttlitz scheinen eine dauernde Allianz geschlossen zu haben. Letzterer schreibt für den Martha-Componisten schon wieder einen Operntext, dessen Sujet Rübezahl sein wird.

Vermischtes.

In Chur führte man kürzlich den Faust mit Lindpaintners Musik auf. Die Scene in der Hexenküche gab man jedoch mit der Musik von Rietz.

In Bromberg war kürzlich in einer Vorstellung der Bellinischen Montechi und Capuletti die Julia genöthigt, sich in Ermangelung eines Dolches mit beiden Fäusten zu erstechen. Auf demselben Theater soll vor einigen Jahren im Freischütz folgendes komisches Intermezzo vorgekommen sein: In der Wolfsschlucht-scene hat das Feuer zum Kugelgießen nicht brennen wollen. Caspar wußte sich aber zu helfen, er rief: Samiel hilf! und der schwarze Jäger trat aus der Coulisse bewaffnet mit einigen Streichhölzchen, von denen er eines anzündete, seinem Spießgesellen dasselbe übergab und dann sich wieder zurückzog.

Das Singinstitut zu St. Georgen in Berlin hat einen Chor begründet, dessen Zweck es ist, bei Leichenbegängnissen zu singen. Dasselbe besteht aus Knaben- und Männerstimmen und wird vom Musiklehrer Marquard dirigirt.

Berlioz hat für die ausgezeichnete Aufführung des zweiten Actes der Vestalin in einem Concerte der Londoner philharmonischen Gesellschaft von Spontini's Wittwe den Tactstock zum Geschenk erhalten, mit dem Spontini klassische Opern zu dirigiren pflegte.

In den bedeutendsten Städten der vereinigten Staaten beabsichtigt man Operntheater zu bauen, die an Pracht und Größe den derartigen berühmtesten europäischen Gebäuden nicht nachstehen sollen. Die besten Sänger sollen für diese neuzugründenden Institute gewonnen werden.

Am 1sten Juli mußte das Theater an der Wien geschlossen bleiben, weil kein Publikum sich eingefunden hatte.

Am 4ten Juli feierte man Gluck's Geburtstag in Wien.

Der bekannte Reisende Gerstäcker erklärt in öffentlichen Blättern die Nachricht von dem Tode des ehemaligen Directors des Leipziger Theaters, Dr. Schmidt, für unwahr und spricht sich dabei ziemlich rücksichtslos, aber dies nicht mit Unrecht, über die gewöhnliche Entstehung solcher Zeitungsenten aus.

Eine sehr ergötzliche Beschreibung giebt derselbe Reisende in der Augsburger Allgem. Zeitung von dem chinesischen Theater in Batavia. Auf einem öffentlichen Platze sei ein Gerüste von Bambusrohr aufgestellt gewesen. Auf dieser Bühne haben Tische gestanden mit Kleidern, Bärten &c., vor denen sich die Acteurs im Angesicht des Publikums umgekleidet hätten, oft noch im künstlerischen Eifer und erfüllt von der vorhergegangenen Scene fortgesticulirend. Das Verdrehen der Augen, das Verrenken der Glieder, in welchen Dingen die Künstler ihre größte Stärke gesucht, seien gräßlich gewesen, doch seien sie dem Reisenden — wie er sagt — nicht so sehr aufgefallen, da im civilisirten Europa dergleichen auch oft genug vorkomme. Das Orchester habe aus einer unbestimmten Anzahl Geiger, einer Masse von Gongs und andern Schlaginstrumenten bestanden, von denen eines schon hinreiche, eine ganze europäische Stadt durch seinen barbarischen Lärm zu allarmiren. Das Publikum sei vor dem Theater auf und abgegangen und habe freien Zutritt gehabt, da ein Spielpächter die Schauspieler bezahlt, um die Opfer für seinen Spieltisch, oder vielmehr seine Spielmatte, welche er neben dem Theater etablirt hatte, heranzulocken. Dieser concessionirte Spieler habe einen starken Pacht an die Regierung zu zahlen und suche daher Beute um jeden Preis zu machen. „Alles wie bei die Christen", sagt Jacobchen in „Unser Verkehr".

Notiz. Hierbei Titel und Register zum 36sten Band der Zeitschrift.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

J. Knorr, Anfangsstudien im Pianofortespiel, als Vorläufer zu den „Classischen Unterrichtsstücken". Heft I für 4 Hände, Heft II für 2 Hände. Leipzig, C. F. Kahnt. Jedes Heft 15 Ngr.

Das erste, vierhändige Heft dieser Anfangsstudien enthält Uebungsstücke, in denen sich die für den Schüler bestimmte Prima in dem Bereiche von fünf diatonisch neben einander liegenden Tönen bewegt. Der Verfasser hat hierbei die Diabelli'schen derartigen Uebungsstücke benutzt und unter diesen eine Auswahl getroffen, so daß er eigentlich hier nichts Neues giebt, es seien denn die beigefügten Bemerkungen und Winke für den Lehrer als solches zu betrachten. Auch in dem zweiten (zweihändigen) Hefte ist außer den Bemerkungen und der pädagogischen Anordnung wenig oder nichts Eigenthum des Verfassers, denn auch hier sind andere Werke benutzt. Es soll dies gerade kein Tadel sein; immerhin ist es ein Verdienst, schon Vorhandenes zu einem bestimmten Zwecke mit Sachkenntniß und Geschick zu verarbeiten und daß dies hier geschehen, ist nicht zu verkennen. Den Uebungsstücken selbst gehen Fingerübungen voraus, welche den erfahrenen Lehrer bekunden. Um den Schüler im Notenlesen erst fest zu machen, sind diese zweihändigen Stücke nur im Violinschlüssel geschrieben, doch wäre es zu wünschen, daß im weiteren Verlaufe noch Uebungen mit den Baßnoten gegeben wären, um so mehr, da dieses Werkchen ein Vorläufer der in Nr. 2 von uns angezeigten „Classischen Uebungsstücke" sein soll. Abgesehen von diesem Mangel, so erreichen diese „Anfangsstudien" den auf dem Titel angegebenen Zweck noch nicht vollkommen, wenigstens können sie nicht als unmittelbarer Vorläufer der „Classischen Uebungsstücke" angesehen werden, denn zwischen diesen und dem vorliegenden Werkchen ist unleugbar ein zu großer Abstand. Trotz dem, daß wir nun neben den vielen derartigen instructiven Werken, die selbst hier zum Theil benutzt sind, eine drängende Nothwendigkeit vorliegender Vorarbeitungen oder vielmehr Compilationen nicht recht einsehen, so können wir doch dem Geschick in der Compilation unsere Anerkennung nicht versagen und also auch Lehrern, wie Lernenden das Werkchen empfehlen.

Für Gesang.

Adolf Klauwell, Op. 12. Liederlust für die Jugend mit leichter Pianofortebegleitung. Illustrirt mit Originalholzschnitten. Leipzig, Merseburger. 12 Ngr.

Ein niedliches Buch, seinem musikalischen Zwecke vollkommen entsprechend, und durch seine wirklich nett gedachten

und ausgeführten Zeichnungen auch für das Auge der Kinderwelt bildend.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

Fr. Abt, Op. 80. Fünf Schweizerlieder für Sopran mit Pianofortebegleitung. Offenbach, André. Vollständig 1 Fl., einzeln 18 Kr.

— —, Op. 86. Hornist und Musketier. Gedicht von Georg Scheurlin, für Bariton oder Baß mit Begleitung des Pianoforte und Horn (ad libitum). Ebend. 45 Kr.

Die „Schweizerlieder" treten sehr anspruchslos auf und sind in dem bekannten betreffenden Volkston gehalten. Neues wird nicht in ihnen gegeben, doch werden Liebhaber von dergleichen Gesängen sie gern singen. Auch das Op. 86 ist von wenig Bedeutung und unterscheidet sich durch nichts von der Menge der anderen derartigen Erzeugnisse. Ein arger Verstoß gegen die Geologie befindet sich auf dem Titel. Es ist darauf ein Schlachtfeld abgebildet, das dem Gerichte nach kein anderes sein kann, als das bei Lützen. Der mit der Leipziger Gegend wohlbekannte Componist wird wohl auch wissen, daß das Feld, wo der große Schwedenkönig seinen Tod fand, eine viele Meilen weite äußerst trostlose Ebene bildet, eben so flach, wie viele Compositionen — und doch zeigt sich im Hintergrunde der Vignette ein schon recht anständiges Gebirg. Hr. Abt hätte doch seinen Verleger darauf aufmerksam machen sollen, wenn derselbe, der an den poetischen Ufern des schönen Mains lebt, sich keinen Begriff von einer prosaischen Gegend machen kann.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 5. Den 30. Juli 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Dritter Brief.

Elasticität. Schwingungen. Wellen.

> Das eben ist das Eigenthümliche der Naturforschung, daß sie in den gewöhnlichsten Erscheinungen ein Problem sieht; daß der Physiker in einer Welt der Räthsel wandelt, wo für den unbefangenen Menschen sich Alles von selbst versteht.
>
> Dove.

So lange wir den vollen Kreis der Bedingungen und Gesetze nicht durchschritten haben, der eine besondere Erscheinungswelt in sich abschließt — so lange können wir nicht sagen, daß wir die darin enthaltenen Phänomene verstehen. Oder — wenn wir eine Rückert'sche Vierzeile zu Gunsten unserer Briefe interpretiren wollen:

Eh es sich ründet in einen Kreis
Ist kein Wissen vorhanden;
„Wer vom Mechanischen Nichts weiß,
Hat die Akustik nicht verstanden."

Wer die Wahrheit dieses Satzes bezweifelt, der weiß eben noch nicht, daß er sich in einem Concertsaal mitten in einem mechanischen Proceß befindet, der in und außer ihm arbeitet und ihm den Lehrsatz „von der Erhaltung der lebendigen Kraft" auf seinem eigenen Trommelfell demonstrirt. — Der Zweifler scheint auch vergessen zu haben, daß seine Seele im Verborgenen ein mathematisches Problem löst, während er glaubt zu hören.

Freilich wäre es angenehmer und bequemer, sich mitten in das wogende Tonmeer hineinzustürzen und darin nach Herzenslust zu schwärmen und zu phantasiren. Wer darnach Sehnsucht hat, der greife nur getrost in die musikalisch-belletristische oder ästhetisch-kritische Literatur hinein und er wird einen reichen Fischzug thun! — Wer aber die Erkenntniß den Phantasiebildern vorzieht, der wird sich nicht eher in die Wogen der Töne hineinstürzen, bevor er schwimmen gelernt hat. — Wir bedürfen zu unserem, wie zu jedem Bau, eines Fundamentes — zur weiten Reise mancherlei Vorbereitungen und eines guten Führers. Und die Mechanik ist eben die Meisterin, die ihre Jünger niemals rathlos läßt. Sie hat uns die Bewegungsgesetze mit auf den Weg gegeben, als sichersten Leitfaden im Labyrinth der Töne. Und schon sind wir näher am Tonmeer, als Mancher glaubt. Ein kundiges Ohr hört bereits sein Brausen — denn wir stehen am Gebiet der Wellen.

Schon Aristoteles erkannte sehr richtig, daß der Ursprung und die Fortpflanzung des Schalles auf eigenthümlichen Bewegungserscheinungen beruhe. Die Ursache, Natur und Art dieser Bewegungen war

ihm noch verborgen. Wir wollen versuchen, uns darüber möglichst klar zu werden. — Der sichtbaren Massenbewegung im Raum steht die, theilweise unsichtbare, Molekularbewegung im Innern der Körper gegenüber. Die erstere ist es, welche sich als Ortsveränderung kundgiebt, welche unsere Erde, unser Planetensystem und immer höher hinauf alle Sonnen- und Sternensysteme, folglich die Welt im Großen und Ganzen, ordnet und erhält. Die Molekularbewegung dagegen giebt sich, sobald sie an den Körpern überhaupt sichtbar wird, als Aenderung des Volumens, der Form, der Struktur der Körper zu erkennen. Sie regelt die Gruppen und Erscheinungen im Einzelnen, sie fügt den Bau im Kleinen zusammen, auf dem die Existenz und Selbstständigkeit des Individuum beruht. Man könnte daher die Molekularbewegung eine individuelle Thätigkeit nennen, während man die Massenbewegung im höheren Sinne eine kosmische nennen dürfte. Durch Cohäsion, chemische Verwandtschaft und Repulsivkraft des Aethers bedingt, gruppiren sich die Atome und Molekule, lösen und verbinden, sind bewegt und belebt, und bilden eine Welt im unendlich Kleinen. Wenn somit die Existenz des Individuum möglich wird, fragt es sich, wie durch Molekularthätigkeiten die individuellen Erscheinungen und Veränderungen hervorgerufen werden können.

Hier tritt uns die merkwürdige Thatsache entgegen, daß, je unmeßbar kleiner, je näher an der Grenze des sinnlich Wahrnehmbaren die Molekularactionen sind — desto näher sie an das unsichtbare Gebiet der Geistesthätigkeiten streifen. — Schall, Wärme, Licht und Electricität — die vier Elemente der Sinnesthätigkeit, wie wir sie nennen möchten, — sind Nichts, als verschiedene Folgen einer Molekularaction, die wir im Allgemeinen Schwingungen nennen. Gewisse Schwingungen der Köratome bedingen den Schall — er ist, weil der Körperwelt angehörend, das gröbste, sinnlichste und daher meßbarste der vier Elemente. Die Schwingungen des unendlich feinen, unwägbaren und nimmer ruhenden Aethers, der das ganze Weltall erfüllt, verbindet und auseinander hält und jeden einzelnen Körper unwiderstehlich durchdringt — diese Schwingungen rufen die Erscheinungen der Wärme, des Lichtes und der Electricität hervor, Erscheinungen, die man früher imponderabele Stoffe nennt. Sie sind aber keine Stoffe, sondern Thätigkeiten des Aethers, so wie der Schall kein Stoff, sondern nur eine Folge gewisser Thätigkeiten der ponderabelen Körperwelt ist

Die Wärme steht dem Schall insofern am nächsten, als bei [illegible] die Aetherschwingungen zwar rasch genug sind, um fühlbar, aber noch nicht rapid genug, um sichtbar zu werden. Nimmt aber die Schnelligkeit der Schwingungen zu, und regeln diese sich nach gewissen Gesetzen (die man bereits beim Licht durch Rechnung verfolgen kann, während wir bei der Wärme und Electricität vorerst den gesetzmäßigen Zusammenhang nur vermuthen) so sehen wir die Schwingungen als Licht. Die Electricität endlich ist fühlbar und sichtbar, bewegt und bewegend zugleich — sie steht der Nerventhätigkeit, als unmittelbarem Diener des Geistes, am nächsten, und daher unserer Berechnung am entferntesten, weil es bisher nur gelang, die Folgen, aber nicht die primitiven Ursachen dieser Erscheinungen zu erkennen. Deshalb ist durch die Electricität und die damit zusammenhängenden Erscheinungen des Magnetismus und Somnambulismus — auch das Reichenbach'sche Od nicht zu vergessen — der Phantasie ein weiter Spielraum eröffnet, der denn auch von Gläubigen, Schwärmern und — Betrügern als willkommener Tummelplatz „des Wahnsinns, der Methode ist", breitgetreten wird. — Beim Schall und Licht stehen wir aber auf dem unerschütterlichen Fundament der Mathematik, an der Hand der Mechanik — dem besten Geisterbanner — so daß wir hier glücklicherweise der Fieberphantasien des „zweiten Gesichts" und der „höheren Offenbarung" nicht bedürfen, um in das Wesen der Erscheinungen einzudringen.

Der Schall, mit dem wir uns hier zu beschäftigen haben, bedarf mancherlei Bedingungen und Voraussetzungen zu seiner Entstehung, selbst wenn wir von der Fortpflanzung und Wahrnehmung noch ganz absehen. Zur Entstehung des Schalles ist vor Allem erforderlich, daß irgend ein bewegter Körper gegen einen anderen Körper stoße, d. h. ihm durch unmittelbare Berührung einen Theil seiner lebendigen Kraft mittheile. Dadurch wird ein Impuls erzeugt, welcher durch den gestoßenen Körper selbst, oder nach geschehener Mittheilung an einen dritten, gewöhnlich durch die Luft, bis zum Ohr unter gewissen Voraussetzungen als Schall fortgepflanzt werden kann.

Wären die Körper nicht elastisch, so könnte durch den Stoß so wenig, wie durch andere Störungen des Gleichgewichtes der Molekule, jemals ein Schall erzeugt werden. Denn, dächten wir uns die Körper vollkommen hart oder unelastisch, so könnte durch den Stoß Nichts hervorgebracht werden, als eine Massenbewegung. Aber weder diese an sich, noch viel weniger die Ruhe, die durch Stoß und Gegenstoß erzeugt werden kann, würde jemals einen Schall hervorbringen können. Die Elasticität der Kör-

per ist folglich die zweite Grundbedingung der Schallentstehung, weil in Folge derselben der Stoß, als erste Grundbedingung, allein im Stande ist, eine Molekularaction zu erzeugen.

Der Grund dafür ist in der inneren Struktur der Körper zu suchen. Sobald sich die Molekule ein Mal zu einer Gleichgewichtslage gruppirt, und sich nach den Gesetzen der Krystallisation, des Chemismus rc., geordnet haben, halten sie diese Ordnung streng fest, so lange sie können. Man sagt daher, daß die festen Körper ihrer Natur nach eine stabile Constitution besitzen. Greift nun eine äußere Störung (Druck, Zug oder Stoß) diese Constitution an, indem eine Erschütterung rc. sucht, die Lage der Molekule zu ändern, sie gegenseitig zu verschieben, zu entfernen, zu nähern rc., so äußern sie dagegen eine Reaction, die wir ihre Elasticität nennen. Versucht aber eine äußere Kraft durch Zerreißen, Zerbrechen, Zerdrücken oder Zerdrehen die Massentheilchen vollkommen zu trennen, also ihre Cohäsion aufzuheben, so äußern sie dagegen einen Widerstand, den man im Allgemeinen die Festigkeit der Körper nennt. Elasticität und Festigkeit stehen natürlich in Beziehung zu einander, und die Ausdrücke: hart und weich, dehnbar und spröde, fest und locker, elastisch und unelastisch — bezeichnen die darauf bezüglichen Eigenschaften der Körper.

Die Erscheinungen der Elasticität sind also, nach unserer Annahme, eine Folge der Ortsveränderung der kleinsten Theilchen, die aber, sobald sie äußerlich überhaupt sichtbar wird, als Form- oder Volumsänderung sich kundgiebt. Vermöge der Elasticität suchen die Körper, wenn sie durch Druck oder Stoß comprimirt, oder durch Zug ausgedehnt sind, ihre erste Form wieder anzunehmen und das frühere Volumen wieder herzustellen. Sie entwickeln dabei eine gewisse Thätigkeit, die man im gewöhnlichen Leben Federkraft (Spannkraft, Schnellkraft, Schwungkraft) nennt, die aber keine einfache Kraft, sondern bereits eine Wirkungsgröße ist, eine Folge der durch äußere mechanische Einwirkung entwickelten Bewegung. — Es giebt eine Reihe von Abstufungen der Elastitität, die man innerhalb der Grenzen von vollkommen elastisch und vollkommen unelastisch zusammenfaßt, wobei man als Repräsentanten beider Extreme gewöhnlich das Elfenbein und Blei anführt. Aber streng genommen giebt es beide Extreme nicht. Jeder Körper ist in gewissem Grade elastisch zu nennen, wenn auch so unmerkbar, daß er uns als unelastisch erscheint. — Ebenso ist es Thatsache, daß durch mechanische oder chemische Einwirkungen die Struktur der festen Körper und somit auch ihre Elasticität geändert werden kann. — Denn wir haben sogleich zu bemerken, daß feste Körper eine doppelte Elasticität besitzen — nämlich eine solche, die auf der inneren Spannung der Körpertheilchen unter sich beruht und eine solche, die erst durch äußere Spannung hervorgerufen wird. Zu den Körpern, welche durch innere Steifigkeit an sich schon elastisch sind, gehören die Metalle, das Glas, Holz rc., zu den, erst durch äußere Spannung elastisch werdenden rechnen wir die Membranen, Felle, Saiten und Fäden aller Art. Man übersieht, daß die erste Gruppe im Allgemeinen durch spröde und harte, meist krystallinisch geordnete Körper, die zweite Gruppe durch dehnbare, biegsame und weiche Körper, meist vegetabilischer und animalischer Natur gebildet wird. — Auf die Größe und Art der einwirkenden äußeren Kraft, so wie auf die Natur des elastischen Körpers kommt es endlich an, ob die Elasticitätsgrenze überschritten wird oder nicht; d. h. ob eine bleibende oder nur vorübergehende Aenderung in der Form der Körper hervorgerufen wird. Diese Sätze sind für uns wichtig, da sich hierauf die Wahl der geeigneten Mittel zur Tonerregung gründet. Kein Körper ist zur Tonerregung vollkommen untauglich, da keiner vollkommen unelastisch ist. Wenn die angewendete Kraft, welche die Form des elastischen Körpers ändert, innerhalb der Elasticitätsgrenzen bleibt, so verhalten sich die Größen der hervorgebrachten Veränderungen so, wie die angewendeten Kräfte. Dieser Satz giebt uns Rechenschaft über den zur Tonerregung nöthigen Kraftaufwand.

Wodurch geschieht es aber, daß diese Molekularveränderungen der Körper, die doch nichts Anderes sind, als Ortsveränderungen der kleinsten Theile, sich weder als diese, noch als bleibende Volums- oder Formänderung zeigen? — Weil diese Ortsveränderung keine fortschreitende Bewegung, sondern eine periodisch wiederkehrende Bewegung ist, die entweder eine schwingende oder eine rotirende sein kann. Man nennt diese periodischen Bewegungen im Allgemeinen Schwingungen (Oscillationen, Vibrationen), Rotationen oder Wellen (Undulationen) je nach der Bewegungsart, welche die Körper annehmen, wobei ihre Theilchen entweder in geraden oder krummen Linien hin und hergehen oder rotiren, oder auf- und niedersteigen. Diese periodischen Bewegungen können sowohl an der Oberfläche der Körper, als auch in ihrem Innern stattfinden und bewirken demnach bald eine sichtbare Veränderung in der Körpergestalt, bald nur eine unmerkliche Molekularbewegung. Die erste Art der Bewegung findet nie statt, ohne daß sie von der letzteren begleitet ist — wir finden sie bei den Körpern, welche durch

äußere Spannung die Elasticität erhalten. Dagegen können die, durch innere Spannung an sich elastischen Körper, in schwingende Bewegung versetzt werden, ohne daß ihre Gestalt merklichen Veränderungen unterworfen ist. —

Daß äußerlich gespannte Körper beim Tönen schwingen, weiß wohl Jedermann. Man braucht nur eine tönende Saite, einen fest eingeklemmten schwingenden Stab, den Schenkel einer mit ihrem Stiele festgestemmten angeschlagenen Stimmgabel zu betrachten, und man sieht unmittelbar die Oscillationen der tönenden Körper. Daß aber innerlich gespannte Körper ähnliche Vibrationen erleiden müssen, wenn sie tönen sollen, daß die Molekule eines freihängenden Stabes, einer Platte, einer Glocke rc. ebenfalls im Innern schwingen, ist durch bloßes Betrachten nicht zu erkennen. Die Schwingungen der Massentheilchen im Innern folgen auch anderen Gesetzen, als die Schwingungen an der Oberfläche der Körper, denn erstere folgen den Gesetzen, welchen die Luftschwingungen unterworfen sind, letztere nicht. In gleicher Weise ist die Wellenbewegung des Wassers und anderer tropfbarer Flüssigkeiten, von den Schwingungen zu unterscheiden, welchen ihre Massentheilchen als elastische Körper schon an sich unterworfen sind. Man sieht daraus, daß man mit dem Begriff: „Schwingung" sogleich eine ganze Reihe von Erscheinungen und Gesetzen erhält, aus der wir hier nur die herausheben können, deren wir für die Folge unmittelbar bedürfen.

Von welcher Wichtigkeit und Allgemeinheit aber die periodischen Bewegungen in der Natur sind, erkennen wir sogleich, wenn wir bedenken, daß nicht nur die Wellenbewegung des Wassers, die Bewegungen fester Körper, die der Luft, die wir Schall nennen, nicht nur die Bewegung des Aethers, auf welchen die Licht-, Wärme- und Electricitätserscheinungen beruhen — sondern auch die Bewegung der Planeten um die Sonne in die Klasse der periodischen gehört. Denn wenn wir auch, von unserem Standpunkte aus, die Planetenbewegung eine kosmische nennen müssen, so ist sie, vom Standpunkt des Universum's aus, nur eine molekulare zu nennen. Wie sich ein Körperatom zur ganzen Erde verhält, so verhält sich die Erde zum All — diese Proportion ist nicht bildlich, sondern thatsächlich zu verstehen. Man thut der Erde schon sehr viel Ehre an, wenn man sie ein „Sandkorn im Weltenmeere" nennt. Bei einer solchen Auffassungsweise sind wir denn auch gezwungen, den geschlossenen Weg, den die Erde um die Sonne beschreibt und in einem Jahre ein Mal vollendet, eine bloße Molekularerscheinung zu nennen. Welche Rolle bei derartigen Molekularerscheinungen der Mensch spielt, mag Jeder mit sich selbst ausmachen! —

Die klarste Vorstellung des Verhaltens der Körper bei der Erzeugung des Schalles gewährt der Anblick einer ziemlich schwach gespannten Saite, wenn man sie in der Mitte aus ihrer geraden Richtung zieht, dann zurückschnellen und oscilliren läßt, so daß ein tiefer Ton entsteht. Hierbei sieht man deutlich, daß die Saite an beiden Enden auf den Befestigungspunkten (Stegen) ruht, in ihrer Mitte aber pendelartig schwingende Bogen durchläuft, so daß man sie als zwei gleiche, in der Mitte vereinte Pendel betrachten kann, bei denen die Spannung statt der Schwere wirkt und zwei Aufhängepunkte aber nur ein Schwingungsmittelpunkt vorhanden ist. Ein ähnliches Verhalten zeigen alle schallenden Körper, wenn auch minder deutlich. Man führt daher mit Recht den Ursprung der Töne insgesammt auf pendelartige Schwingungen zurück. Man nennt dabei die Ruhepunkte Schwingungsknoten, die vibrirenden Theile Schwingungsbogen und unterwirft demnach den ganzen Proceß einer geometrischen Construction.

Welcher Art die Pendelschwingungen sind, kann Jeder beobachten, wenn er den Perpendikel einer Wanduhr oder das Pendel eines Metronoms genau betrachtet. Diese Schwingungen sind gleichmäßig hin- und wiederkehrende, in einer gleicher Zeit erfolgende, oder isochranische. Ein ganzer Hin- und Hergang zusammengenommen heißt eine Schwingung, die Dauer derselben, die Schwingungszeit. Die Bewegung innerhalb einer solchen Schwingungseinheit ist aber eine ungleichförmig beschleunigte. Denn an den beiden höchsten Punkten, bis zu welchen der Pendel sich aufschwingt, um sodann auf demselben Weg zurückzukehren, ist der Pendel in Ruhe, am tiefsten Punkt, den er zufolge der Schwere einnehmen würde, wenn er überhaupt nicht oscillirte, hat er während der Oscillationen gerade die größte Geschwindigkeit. Diese tiefste Stellung nennt man die Gleichgewichtsposition im Zustande der Ruhe. Der Pendel sucht fortwährend in diese zurückzukehren. Sein Vorhaben gelingt ihm aber nicht dauernd. Er schießt über das Ziel hinaus, und oscillirt somit hin und her um die Gleichgewichtsposition.

Bei der Bewegung des Pendels bleibt aber die gegenseitige Lage der Theilchen desselben unverändert, bei schwingenden gespannten Körpern muß sich aber die gegenseitige Lage der Molekule in jedem Moment zugleich mit ändern, in Folge der innern Kräfte, welche die Gleichgewichtsposition fortwährend herzustellen suchen. Man hat also hier nicht nur die

Oscillation eines einzelnen Theilchens, sondern auch die Veränderungen in der gegenseitigen Lage der Theilchen zu betrachten. Die Oscillation der einzelnen Theilchen eines Körpers kann von der Art sein, daß alle Theilchen gleichzeitig in Bewegung gerathen, gleichzeitig die Gleichgewichtsposition passiren, gleichzeitig die Grenzen ihrer Oscillation erreichen und gleichzeitig ihren Rückweg wieder beginnen. Von solcher Art sind die, von uns bis jetzt betrachteten Oscillationen eines an einem Ende eingeklemmten Stabes, einer zwischen zwei festen Punkten ausgespannten Saite ꝛc. Alle diese Schwingungen hat W. Weber stehende Schwingungen genannt, weil sie in der That an einem Punkte verharren und niemals vorwärts schreiten. Die stehenden Schwingungen sind es, welche den Ton erzeugen. —

— — — — Sollten hier unsere Leser in gerechter Ungeduld verzweifeln und das Weiterlesen der akustischen Briefe auf immer verschwören wollen — so sei ihnen hier bemerkt, daß eine Dame sie in Ausdauer und Geduld bei Weitem übertroffen hat. Denn eine Pariser Dame, Demoiselle Sophie Germain, war es, welche die Schwingungsgesetze zuerst genau und streng untersuchte, mathematisch begründete und sogar mit neuen Beobachtungen bereicherte, so daß sie dafür den höchsten mathematischen Preis der Pariser Academie gewann! Als nämlich 1809 die Versuche Chladni's so große Aufmerksamkeit erregten, daß sie den Kaiser Napoleon sogar vermochten, zwei Stunden lang sich dieselben von Laplace vorzeigen und erläutern zu lassen, setzte das Institut français einen Preis von 3000 Francs für eine analytische Lösung des Problems der Schwingungen elastischer Scheiben fest. Zwei Mal wurde diese Aufgabe vergebens wiederholt, bis 1816 Sophie Germain die Einzige war, welche dem Institut eine entsprechende Abhandlung einreichte und den Preis dafür erhielt*). — — — Durch diese Anekdote als Intermezzo gestärkt, wollen wir den dürren Weg unserer Betrachtung weiter verfolgen und zwar, um galant zu sein und den Ungeduldigen zu beruhigen, an der Hand einer zweiten Dame, deren geistreiche Betrachtungsweise uns den Weg verkürzen mag. —

Wenn die Oscillation der einzelnen Körpertheilchen der Art ist, daß sie nicht allenthalben gleichzeitig geschieht, sondern von Theilchen zu Theilchen fortschreitet, so daß jedes folgende Theilchen zwar dieselben Oscillationen macht, wie das vorhergehende, nur mit dem Unterschiede, daß es seine Bewegung später beginnt — so nennt man diese Oscillationen fortschreitende Schwingungen, die wohl zu unterscheiden sind von der fortschreitenden Bewegung der Körper. Denn bei den fortschreitenden Schwingungen, die auch Wellen genannt werden, bleibt der Körper selbst an seinem Ort, auch jedes Theilchen desselben wirkt nicht dauernd vor- oder rückwärts, sondern die Welle schreitet nur scheinbar fort Die fortschreitenden Schwingungen sind es, welche den Ton fortpflanzen. Um uns von diesen Schwingungen ein anschauliches Bild zu verschaffen, um zu begreifen, wie die Wellen überhaupt entstehen können, wollen wir uns nach verwandten Erscheinungen umsehen. Wir wählen dabei Miß Maria Somerville zur Führerin, die uns, in ihrem ersten anziehenden Werk*), darüber den sinnigsten Aufschluß giebt. Wir benutzen Dove's freie Uebertragung **) als Dolmetscher.

Wenn ein Windhauch über ein Kornfeld streicht, so sehen wir eine Welle über dasselbe fortschreiten. Dieses Fortschreiten ist aber nur ein Schein; jeder Halm beugt sich unter dem Drucke des Windes, einer nach dem andern, aber er richtet sich wieder auf, um an derselben Stelle das Spiel von Neuem zu beginnen. Denn, in Folge der Elasticität der Halme steht jede Aehre nicht nur wieder auf, sobald der Druck verschwunden ist, sondern beugt sich auch fast eben so weit in entgegengesetzter Richtung rückwärts, und fährt dann fort, vorwärts und rückwärts zu schwingen, wie ein Pendel. Diese Schwankungen sind dieselben für jede einzelne Kornähre. Da jedoch ihre Schwingungen nicht zu gleicher Zeit anfangen, sondern nach und nach — weil der Wind doch an irgend einer Stelle seinen Druck beginnen muß und nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit über das Kornfeld hinstreicht — so werden die Aehren in irgend einem Augenblick eine Mannigfaltigkeit von Stellungen haben. Einige der, sich vorwärts beugenden Aehren werden andere treffen, die eben rückwärts schwanken; und da die Schwingungszeiten für alle gleich sind, so werden die Aehren in regelmäßigen Zwischenräumen zusammengedrängt werden. In die Mitte zwischen diese Stellen der größten Dichtigkeit der Aehren, werden Stellen fallen, wo die Aehren gelichtet stehen, indem sie nach entgegengesetzter Richtung gebeugt werden; in anderen ebenfalls gleichen Zwischenräumen, werden end-

*) Mémoires de l'Institut français. T. VIII. p. 523.

*) In the connexion of the physical sciences. In der deutschen Uebersetzung von Klöden: „Ueberblick der physikalischen Wissenschaften in ihrem Zusammenhange". p. 137.

**) „Die neuere Farbenlehre, mit anderen chromatischen Theorien verglichen" (Pag. 18) und „Ueber Wirkungen aus der Ferne" von H. W. Dove (Pag. 7).

lich Stellen vorkommen, wo die Halme bei aufrechter Stellung ihre natürliche Entfernung, im Zustand der Ruhe, einen Moment wieder erhalten. Das ganze Feld wird also eine regelmäßige Folge von Auflockerungen und Verdichtungen zeigen, die mit der Geschwindigkeit des Windes über dasselbe fortschreiten. Diesen Aenderungen zu Folge — sagt M. Somerville — wird das Feld mit hellen und dunklen Bändern gezeichnet sein. — Man sieht ein, daß die aufeinander folgenden Wellen gänzlich verschieden und durchaus unabhängig sind von der Weite der Oscillationen jeder einzelner Aehre, obgleich beide Bewegungen in derselben Richtung stattfinden. Die Länge einer Welle ist gleich dem Raume zwischen zwei Aehren, welche sich genau in dem gleichen Zustande der Bewegung befinden. Die Zeit der Oscillation einer jeden Aehre ist gleich derjenigen, welche zwischen der Ankunft zweier aufeinander folgenden Wellen an demselben Punkte verfließt.

Oerstedt *) giebt uns ein anschauliches Bild einer zweiten Wellenbewegung. Versetzt man nämlich einer langen, nicht zu straff gespannten Schnur an ihrem einen befestigten Ende einen Stoß aufwärts, so wird sich in der kurzen Zeit des Stoßes die Bewegung noch nicht der ganzen Schnur mittheilen, sondern nur das, um den gestoßenen Punkt zunächst liegende Stück wird an der Bewegung Theil nehmen und einen Bogen bilden. Aber in dieser Stellung kann die Schnur nicht bleiben. Die äußere Spannung der Schnur strebt, alle Theile des gebildeten Bogens herabzuziehen, während diese bewegten Theile ihrerseits streben, die nächsten Punkte des noch nicht gebogenen Stückes der Schnur mit sich in die Höhe zu reißen. Hierdurch geschieht es, daß zwar nach und nach der zuerst aufwärts gebogene Theil wieder in seine gespannte ruhige Stellung sich zurückbegiebt, daß aber die Biegung vorwärts schreitet, so daß ein Punkt nach dem andern im vorderen Theile des Bogens zum Gipfel desselben wird. So setzt sich die Bewegung des Wellenberges fort, bis die Biegung an das andere Ende kommt. Hier erst kehrt sich die am Seil hinlaufende Welle um, sie wird reflectirt. Die Schnur biegt sich nunmehr in entgegengesetzter Richtung, bildet einen abwärts gewendeten Bogen, ein Wellenthal, und dieses schreitet nun zurück, nach demselben Gesetz, nach welchem der erste directe Wellenberg vorwärts schritt. Diese fortschreitenden Wellen können mehrere Male zwischen den Endpunkten der Schnur vor- und zurücklaufen. —

*) „Der mechanische Theil der Naturlehre" von H. C. Oerstedt, Gb. v. Meyn 1851. Pag. 281.

Läßt man eine Reihe solcher fortschreitender Wellen aufeinander folgen, indem man in gewissen Zeitintervallen Schlag auf Schlag auf die Schnur fallen läßt, so verwandelt man die fortschreitenden Wellen in stehende Wellen, durch das Zusammenwirken oder die Interferenz des directen und reflectirten Wellensystems. Es giebt dann nämlich gewisse Punkte, wo die directen vorwärts schreitenden Wellenberge mit den indirecten zurückschreitenden Wellenthälern nothwendig zusammentreffen oder interferiren müssen. An diesen Punkten wirken zwei entgegengesetzte Kräfte mit gleicher Intensität. Es ist für diese Interferenzpunkte also ebenso, als wenn gar keine Kraft auf sie wirkte, sie bleiben in Ruhe. Sie verhalten sich vollkommen wie feste Punkte, da die beiden entgegengesetzten Wellen sie in Ruhe halten müssen. Um diese Punkte nun schwingt immermehr jedes einzelne Schnurstück auf und nieder, wie eine, an zwei Endpunkten befestigte Saite. Die ganze Schnur theilt sich folglich in so viel einzelne für sich als Ganzes schwingende Systeme, als solche Interferenzpunkte vorhanden sind. Auf diese Weise wird endlich die fortlaufende Welle zu einer Reihe stehender Wellen, von denen die benachbarten allemal die umgekehrte Bewegung haben, so daß Wellenthal neben Wellenberg &c. steht und zwischen beiden stets ein ruhiger Schwingungsknoten sich befindet. Je größer die Geschwindigkeit der aufeinander folgenden Schwingungen ist, desto größer ist auch die Anzahl der Wellen, und dessen größer die Anzahl der Schwingungsknoten. Auf diesen künstlich erzeugten Ruhepunkten beruhen die Flageoletttöne, wie wir später sehen werden.

Die Wellen, welche wir an dem Kornfelde beobachteten, geben uns ein Bild von Longitudinal- oder Längenschwingungen, bei welchen ein schwingender Körper sich in der Richtung seiner Länge verlängert und verkürzt, d. h. jedes Theilchen sich im Sinne der fortschreitenden Welle vom Erschütterungspunkte aus entfernt und dahin zurückkehrt. Man denke sich statt der Kornähren Lufttheilchen, so hat man eine deutliche Vorstellung vom Zustande der Luft, wenn sich ein Schall durch dieselbe fortpflanzt, ferner vom Zustande der Massentheilchen im Innern eines durch innere Spannung elastischen Körpers, einer Glocke, Scheibe &c.; endlich vom Verhalten einer schwingenden Luftsäule im Innern eines Blasinstrumentes. — Die Wellen, welche wir am Seil beobachteten, nennt man aber Transversal- oder Querschwingungen, denn diese Schwingungen gehen in Richtungen vor sich, welche auf der Länge der schwingenden Schnur senkrecht stehen. Diese Schwingungen sind es, welche die Saiteninstru-

mente machen. Hierher gehören ferner die Aetherschwingungen, welche die Lichtwellen hervorrufen. Aehnlicher Art sind endlich die Wasserwellen, die allerdings nicht nur einfach auf und absteigen, sondern, wie die Gebrüder E. H. und W. Weber gezeigt haben*), in kleinen Kreisen, Ellipsen rc. schwingen. — Von allen Transversalschwingungen im Allgemeinen kann man sich übrigens auch dadurch ein sehr anschauliches Bild machen, daß man mit dem Finger „glissando" schnell über die ganze Claviatur eines Pianofortes hinfährt. Während man dadurch eine rasche Bewegung der Länge nach ausführt, steigen die Hämmer der einzelnen Claves nach einander auf und nieder und bilden durch verschiedene Positionen der Ruhe und Bewegung eine fortlaufende transversalschwingende Welle.

Endlich unterscheiden wir noch Torsions- oder Drehschwingungen, wobei die Axe des schwingenden Körpers unverändert in ihrer Lage bleibt, während sich die Theile des Körpers rings um dieselbe vor- und zurückbewegen. Diese Schwingungen sind für uns von geringerer Wichtigkeit und haben mehr physikalisches als musikalisches Interesse. Im Allgemeinen ist aber zu bemerken, daß nur sehr selten eine dieser drei verschiedenen Arten von Schwingungen ausschließlich stattfindet, sondern, daß in einem schwingenden Körper nur vorherrschend eine Schwingungsart stattfindet, welche gewöhnlich — für den Musiker leider — von den beiden andern Schwingungsarten begleitet ist. Denn darauf beruht die Reinheit oder Unreinheit der Töne.

Somit sind wir, wenn auch nicht ohne einige langwierige, aber nothwendige Vorbetrachtungen, am Gebiet der Töne angelangt. Wir verlassen hier das Feld der allgemeinen mechanischen Betrachtungsweise und begeben uns in das specielle physikalische Gebiet des Schalles. Als Rückblick auf dem bereits durchlaufenen Weg finde hier noch ein Ausspruch Göthe's eine Stelle, der unsere bisherigen Betrachtungen recht eigentlich im Großen und Ganzen zusammenfaßt:

„Dem Aufmerksamen ist die Natur nirgends todt noch stumm. — So mannigfaltig, so verwickelt und unverständlich uns oft ihre Sprache scheinen mag, so bleiben doch ihre Elemente immer dieselben. — — Diese allgemeinen Bewegungen und Bestimmungen werden wir auf die verschiedenste Weise gewahr, bald als ein einfaches Abstoßen oder Anziehen, bald als ein aufblinkendes und verschwindendes Licht, als Bewegung der Luft, als Erschütterung des Körpers; jedoch immer als verbindend oder trennend, das Dasein bewegend und irgend eine Art von Leben befördernd. — — — — "

(Fortsetzung folgt.)

*) Wellenlehre, auf Experimente gegründet, 1825.

Schweizer Briefe.

I.

Basel, am 13ten Juli.

Das Baseler Fest. Verdrießliche Gedanken. Hohe Obrigkeit und hohe Kritik. Mörderischer Kampf. Noch ein kühner Griff. Sie möchten gern singen.

Das am 11ten und 12ten Juli hier abgehaltene fünfte eidgenössische Sängerfest haben Schweizer und deutsche Zeitungen nach seinem ganzen Verlauf fast gleichzeitig mit letzterem bereits hinlänglich geschildert, oder thun es noch. Ich gehe darum in gegenwärtigem Bericht auf eine Beschreibung desselben nur in so weit ein, als ich dadurch Gelegenheit erhalte, einige Ergänzungen, Aufrichtigkeiten und verdrießliche Gedanken daran zu knüpfen, namentlich wie sie in einer musikalisch-kritischen Zeitschrift am Platze sind. Eine Kritik freilich der Gesangleistungen einzig vom künstlerischen Standpunkt aus anwenden, hieße das eigenste Wesen dieser Feste, als Volksfeste im „ausgesprochensten" Style, eben so gänzlich verkennen, als es jene Ansicht thut, daß das Fest dabei die Hauptsache, der Gesang nur der Vorwand dazu sei. Das ist zwar auch ein verdrießlicher Gedanke, mit dem ich jedoch durchaus keine Gemeinschaft habe. Der Gesang ist nicht nur die Hauptsache, sondern in der That das eigentliche Festelement und Agens der Freude; denn er schließt eine Gemeinsamkeit der Theilnahme und des Genusses, und eines so rein sittlichen und allgemein menschlichen Genusses, in sich wie kein anderes. Von den drei Hauptarten schweizerischer Volksfeste, den Turn-, Schützen- und Sängerfesten, gewinnen auch die letzteren immer größeres Uebergewicht, und für Volksleben, Volksversittlichung immer höhere Bedeutung. Während die beiden ersteren Festarten doch vorherrschend Männerfeste sind, haben die letzteren den Vorzug, daß ihre eigentlichen Festleistungen einen allgemein menschlichen Kern haben, und Saiten anschlagen, die bei Mann und Weib, bei Alt und Jung laut im Herzen wiederhallen. Als Volksfeste, nicht als Kunstmanifestationen, also nicht mit dem idealen Maßstab der Schule wollen sie genossen sein. Nicht von hoher Obrigkeit sind sie angeordnet, nicht von einer Kunstschule systematisch geleitet. Das Volk hat

sie sich gegeben trotz hoher Obrigkeit, es hat sich das Mittel, den Gesang, dazu gewählt, trotz hoher Schule und Kritik, und es singt was ihm gefällt, trotz überwundener und überwindender Standpunkte. Meint man aber vornehm: „Ja die Leistungen sind auch danach!" so sage ich: nein, sie sind nichts weniger als so beschaffen, daß die Kritik sich achselzuckend abwenden dürfte. Und wenn Manches allerdings anders sein könnte, sein sollte, so ist erst noch die Frage, wem ein nicht geringer Theil der Schuld zuzuschreiben sei. Doch das bringt mich auf meinen ersten verdrießlichen Gedanken, den ich Ihnen aber weiter unten zu genießen gebe; jetzo zu unserem Fest. Dasselbe begann am Vorabend mit der Begrüßung und Uebergabe der eidgenössischen Sängerfahne an das neue Festcomité und zwar beim Denkmal von Sanct Jacob *). Mit wenigen herzlichen Worten begrüßten sich die beiden Präsidenten: „Hier auf dem Schauplatz einer That, wie die Völkergeschichte nur wenige aufzählt, sei nicht der Platz zu pomphaften Reden." Das Fest selbst begann des folgenden Tages mit dem üblichen Kanonendonner und Eröffnungsreden, und nach dem ersten gemeinsamen Speis- und Trankopfer setzte sich die Truppe, 35 Fähnlein und wohl an die 2000 Kehlen stark, nach der Münsterkirche in Bewegung zum Sängerkrieg, und mörderisch genug war der Kampf. Ganze Compagnien sanken, nach des Oberkampfrichters Ausdruck — um einen und mehr halbe Töne, und gar mancher (Noten-) Kopf wurde verloren. Es hatten sich 14 Vereine am Wettkampfe betheiligt, unter welche 6 gekrönte Preise, 4 Ehrengaben und 4 Gaben zur Anerkennung vertheilt wurden. Dies ist jedenfalls ein Ergebniß, das ein günstiges Vorurtheil für den Bildungsstand der Vereine erwecken kann. Ueberlassen Sie mich jedoch für jetzt dem Strom der Ereignisse, ich verspreche Ihnen dafür einen ganzen Brief voll verdrießlicher und anderer Gedanken über Wettgesang im Allgemeinen und Besonderen. — Abends allgemeiner Jubel in der Speisehütte, ein vortrefflicher Festplatz mit schattigen Bäumen, später prächtige Illumination, eine herrliche Sommernacht, ei was braucht man mehr um glücklich zu sein! Und man war glücklich. Und da die Uhr keinem Glücklichen schlägt, so wundere man sich nicht, wenn einzelne Gruppen Glücklicher erstaunt die erstaunte Morgensonne begrüßten. So ward aus Abend und Morgen der erste Tag. — Der zweite Festtag war der gemeinsamen Aufführung gewidmet. An derselben mochten etwa 5—600 Sänger betheiligt sein, welche jedoch offenbar nicht bei allen Stücken in voller Zahl thätig waren. Das ist nichts weniger als zu tadeln. Für die künstlicheren Stücke wird durch eine geringere Anzahl eine größere Präcision erzielt, so wie die einfacheren durch großartige Massenhaftigkeit gewinnen und der ganzen Aufführung eine mannichfaltigere Schatten- und Lichtvertheilung gesichert wird. Die aufgeführten Compositionen, von B. Klein, Nägeli, Schnyder v. Wartensee, Abt, Lachner, Reiter, Himmel, C. M. v. Weber, Frölich, Kreutzer, Marschner, Mendelssohn (Gesang an den Künstler), waren mit Umsicht gewählt; die Ausführung war, selbst ohne Rücksicht auf die große gemischte Masse der Ausführenden und auf die einzige mögliche Hauptprobe, eine durchgängig gelungene zu nennen. Den Baseler Vereinen, die offenbar tüchtige Vorübungen gemacht hatten und so einen festen Haltpunkt bildeten, so wie der tüchtigen Leitung des Musikdir. Reiter, gebührt offenbar das Verdienst dieses guten Erfolgs. Nach der Aufführung fand auf dem Festplatz die Preisvertheilung Statt. Dem ersten Sieger, der Harmonie von Zürich, wurde die Wahl gelassen zwischen einer kostbaren Fahne von schönen und einem Pokal von starken Händen (Damen des Gesangvereins und Männerchor von Basel) herrührend. Voll kühnen Stolzes griff ihr Heerführer, F. Abt, nach der Fahne, und donnernder Beifallsruf war der Lohn seines kühnen Griffes. Die übrigen gekrönten Preise erhielten die Vereine von St. Gallen, Bern, Aarau, Winterthur, Zürich; die übrigen Gaben: die Sänger von Solothurn, Freiburg, Olten, Luzern, Locke, Unterstraß, Basel (Posamentirverein) und Waldenburg. Und so reichlich waren die Gaben geflossen, daß selbst der letzte Verein noch einen silbernen Becher und der vorletzte ein eidgenössisches Kreuz, gebildet aus zwanzig neuen eidgenössischen Fünffrankenthalern auf rothem Grund, erhalten konnte. Der erste Preis erhielt aber noch eine interessante Zugabe durch eine silberne Denkmünze, welche vom schwäbischen Sängerbund den Siegern von Basel durch eine Deputation übersandt wurde. Von unseren Nachbarn hatten übrigens noch Mühlhausen (im Elsaß) und Straßburg ihre Contingente entsandt, und das der letztgenannten Stadt ließ sich am ersten Abend in einem recht wackeren Begrüßungsgesang vernehmen. Auch von Baden her waren besuchende Liedertafeln angekündigt. Allein — „sie mochten gern mitsingen, und durften aber nicht". Abends endlich wieder gründlicher Festjubel, noch gründlicher als am ersten Abend. Die Festrednerei wollte bei der allgemeinen Heiterkeit nicht sonderlich gedeihen; nur der Präsident des Preisgerichts wußte mit seiner humoristischen Rede im Schwyzerdütsch eine größere Beachtung sich zu erringen. Die Züricher Sieger statte-

*) 1200 Schweizer kämpften hier 1444 gegen 20,000 Armagnaken, und wurden zwar bis auf zehn Mann erschlagen, aber ihre That hatte den Erfolg eines vollständigen Siegs.

ten den Spenderinnen ihrer Trophäe einen Besuch ab und brachten sie gar selber mit in die Festhütte, und mit ihnen zog das goldene Zeitalter ein. Wie lange das so dauerte? ja wer weiß es? ich am wenigsten. Und so mit Gott befohlen!

PS. Mit den versprochenen verdrießlichen Gedanken hat es nun hier kein recht Geschicke mehr. Sie sollen aber nicht darum kommen in folgenden Schweizer Briefen.

Leipziger Musikleben.

Theater.

Nach längerer Zeit erschien am 23sten d. M. eine Neuigkeit auf unserem Opernrepertoir, und man durfte also die frohe Hoffnung hegen, daß sich der enge Kreis — Freischütz, Oberon, Stumme, Tell, Martha, Stradella — in welchem sich die Leipziger Oper seit Ostern bewegt hatte, wenigstens um etwas erweitern werde. Leider aber ist diese Hoffnung geschwunden, nachdem das neue Werk über die Breter gegangen, und wir müssen die Oper „Paquita" von J. Dessauer als ein in allen Theilen verfehltes Erzeugniß bezeichnen. Der Stoff und dessen Behandlung durch Otto Prechtler bietet an sich schon wenig oder gar kein Interesse dar. Abgesehen von dem hergebrachten abgestandenen blühenden Opernunsinn und den mehr als groben Unwahrscheinlichkeiten, ist das ganze Textbuch nicht mit dem Geschick gemacht, wie andere dergleichen Erzeugnisse — z. B. die Flotow'schen Opern, in denen ebenfalls des blühenden Unsinns genug enthalten ist. Dieselbe Geschmacklosigkeit und Ungeschicklichkeit findet sich auch in der Musik, von deren höherem oder geringerem Werthe gar nicht gesprochen werden kann, weil weder der eine noch der andere vorhanden ist. Nur wo die Musik an das Liedmäßige anstreift, verräth sie eine gewisse Routine des Componisten, ist aber dennoch von Originalität und Selbstständigkeit weit entfernt. Der Hauptmangel in der musikalischen Behandlung ist eine allzu große Zerrissenheit, ein leichtfertiges und doch ungeschicktes Hinwerfen, eine Ueberladung des Orchesters mit allen möglichen Lärm- und Klingelinstrumenten. Dabei haben wir auch nicht den kleinsten Zug von Originalität entdecken können, dagegen vielen alten Bekannten, namentlich Marschner, Meyerbeer, Auber und Donizetti begegnet. Dieses mixtum compositum der heterogensten Elemente ist in die Form der italienischen Opera semiseria geknetet, ja oft scheint es, als habe der Componist irgend eine italienische Oper als Leisten hergenommen, um darüber seinen musikalischen Stiefel zu schlagen, wie z. B. im zweiten Finale, welches in allen seinen Theilen (beinahe Tact für Tact) dem zweiten Finale aus der Lucia ähnelt, jedoch ohne Donizetti's ansprechende Melodien und seine geschickte Verwendung der Mittel. Ein gewisser Fluß in den Singstimmen läßt sich zwar nicht verkennen, von dem überladenen Orchester wird dieser kleine Vorzug aber bald wieder vernichtet. Die Gesangspartien — namentlich die der Paquita — werden dadurch anstrengender, als die unserer verrufensten Spectakelopern, und Frl. Mayer (Paquita) hatte den Hervorruf nach dem ersten Acte schon wegen der übermäßigen physischen Anstrengung reichlich verdient. Die Aufnahme seitens des Publikums war eine sehr kalte, der wenige Applaus galt nur den Sängern, welche ihre Aufgabe im Ganzen befriedigend lösten. Die Oper wird demnach bald mit vielen ihrer Schwestern in der Theaterbibliothek zur ewigen Ruhe eingehen, und diese wollen wir ihr zum Besten des Publikums und der Sänger recht von Herzen gönnen. F. G.

Kleine Zeitung.

Aus dem Hannöverschen. Das Fest der vereinigten norddeutschen Liedertafeln in Bremen, am 9ten, 10ten und 11ten Juli, ist zu Ende und mit voller Befriedigung sehen die Festgenossen auf die dort von den Bremer Liederbrüdern bereiteten Genüsse zurück, wobei die liebe Sonne fast gar zu freundlich ihre Strahlen auf die fröhliche Sängerschaar herabsandte. War auch die Zahl der Sänger nicht so stark, als man es sonst gewohnt gewesen ist, so wurde doch viel Tüchtiges geleistet. Von den auswärtigen Liedertafeln war die Braunschweiger, welche an ihrem Orte den Namen Männergesangverein führt, am stärksten vertreten, und würde sich diese, wenn Preise vertheilt worden wären, durch ihre Ausbildung den ersten errungen haben. Nach ihr zeichneten sich die Sänger von Hannover, Bremen, Oldenburg, ein Quartett von Bielefeld und einige andere aus, welche an den verschiedenen Orten in den drei Tagen über 50 Piecen vortrugen. Aufgefallen ist uns, daß nicht, wie in früheren Zeiten, einige größere Compositionen ernsten Inhalts, wie Hymnen oder Psalmen, zum Hauptvortrage mit gewählt sind. Man ist vielmehr auf Sachen aus Opern gekommen, wie hier z. B. das Finale aus dem 2ten Akte des Tell von Rossini im Schauspielhause gesungen wurde, mit welcher Auswahl wir uns aber nicht einverstanden erklären können. Dem weiterstrebenden Sänger genügt dergleichen nicht. Abgesehen davon, daß auch diese leichten Sachen sehr tüchtig zusammengeübt sein müssen, ja oft noch mehr als andere, wenn sie Effect machen sollen, was aber in einer Probe nicht hin-

länglich geschehen kann: so ist dabei auf Scenerie, Handlung rc. gerechnet, wodurch sie dem Publikum erst genießbar werden. Wir glauben den Grund, warum man jetzt diese Richtung einschlägt, darin zu finden, daß früher den Sängern für die größeren Aufführungen Kirchen eingeräumt wurden, und wählte man dann auch ernste Sachen; die geistlichen Behörden entziehen aber seit einigen Jahren ihnen die dazu geeigneten Räume, und so muß das Publikum ein Mittel mehr zu größerer geistigen Erhebnng entbehren. Wir wollen wünschen, daß dies wieder anders werde, und daß in Detmold k. J. auch die ernste Seite des Gesanges besser berathen sein möge! An Compositionen dazu fehlt es wahrlich nicht. Auch andere größere Tongebilde, wie sie in jüngster Zeit von Otto, Tschirch, Barth u. A. erschienen sind, würden wir einzelnen Theilen aus Opern vorziehen. Die sehr ergötzliche Dampfschifffahrtpartie am 11ten Juli führte uns nach dem Blumenthaler Holze bei Vegesack, wo wir unter anderen auch ein Mal wieder das seit ein Paar Jahren verstummte: „Was ist des deutschen Vaterland?" hörten, wobei in der Aufforderung zum Vortrage dieses Gesanges ausgesprochen wurde, daß die durch dies Lied angeregte Idee fester halten möge, als deutsches Segeltuch. — Und mit alter Kraft wurde das Lied gesungen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Pischek hat mit Erfolg in Hamburg als Jäger (im Nachtlager von Granada) und Czaar gastirt. Desgleichen hat Frau Stradiot-Mende aus Prag daselbst als Gräfin in Figaro's Hochzeit sehr gefallen.

Der Componist Dobrzynski ist zum Kapellmeister am kaiserl. Theater in Warschau ernannt worden.

Die deutsche Operngesellschaft des Director Löwe hat in Genf die glänzendsten Erfolge gehabt. Bei ihrer Abreise nach Lausanne war der Quai dicht mit Menschen besetzt, welche den Sängern das Geleite geben wollten, und aus allen Fenstern der benachbarten Häuser wurde ihnen ein Abschiedsgruß zugewinkt. Das Dampfschiff l'aigle, mit dem die Künstler abfuhren, war mit den Flaggen aller Cantone, dem großen eidgenössischen Banner und deutschen Fahnen geschmückt, die ersten Personen der Stadt, wie der Präsident James Fazy mit dem Regierungspersonal nahmen am Bord des Schiffes noch persönlich Abschied von den Sängern. Als sich das Schiff in Bewegung setzte, sangen die Künstler unter dem Jubel der Menge den Abfahrtschor aus R. Wagner's fliegendem Holländer mit Orchesterbegleitung.

Vermischtes.

Vom nächsten Jahre an sollen die beiden königl. Theater in Berlin während eines Sommermonates gänzlich geschlossen werden. Bei dem k. k. Hofburgtheater in Wien besteht diese Einrichtung schon seit Jahren.

Hr. v. Kleist-Retzow, der Oberpräsident der preußischen Rheinprovinzen (eine der hervorragendsten Persönlichkeiten der neupreußischen Partei) hat das Gesangfest, welches in Wetzlar abgehalten werden sollte, verboten, weil sich auf dem Programm ein Fragezeichen als Druckfehler eingeschlichen hatte, und zwar unglücklicher Weise nach den Anfangsworten eines angekündigten Liedes: „Welche Treue der Krone". — Auch der hohe Bundestag soll dem Vernehmen nach den deutschen Sängervereinen eine ganz besondere Aufmerksamkeit zu schenken beabsichtigen. Mehrere süddeutsche Gesangsfeste sind bereits untersagt worden. In Kurhessen hatte bereits vor längerer Zeit Hr. Hassenpflug die Auflösung der Gesangsvereine verfügt. Aus guter Quelle vernimmt man jedoch, daß die deutschen Operninstitute von dieser allgemeinen Beaufsichtigung verschont bleiben sollen. Man betrachtet dieselben nicht als Gesangvereine, indem bei ihnen Gurgeln, Quieken, Schreien, Schlittschuhlaufen und Capriolenschneiden in der Regel wesentlichere Momente seien, als der Gesang. Wie oft schon hat ein Gebrechen seinen Träger vor Unglück bewahrt!

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

J. B. H. Bremer, Op. 1. Sechs Gedichte von Heine, Herloßsohn und Hölty für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Rotterdam, W. C. de Vletter. 1 Fr. 50 Cts.

Läßt sich in diesen Liedern auch keineswegs eine gewisse natürliche Begabung des Componisten verkennen, so ist dieselbe doch noch nicht zu irgend einem festen Halt gelangt und

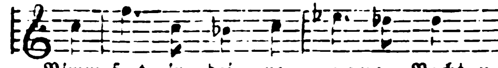
wird noch zu sehr von mancherlei Unreifem erstickt, so daß sie nicht gehörig zur Geltung gelangen kann. Der Componist hat durchaus noch nicht die Selbstständigkeit und Beherrschung der Mittel gewonnen, um seinen an sich ganz guten Intentionen den freien und entsprechenden Ausdruck zu geben. Er hat noch zu viel mit Schwierigkeiten zu kämpfen, wodurch die Form oft ungewandt und eckig wird. Wir sind der Meinung, daß Hr. Bremer gewiß einmal recht Anerkennenswerthes leisten wird, wenn er sich dazu entschließen kann, nach diesem (Moscheles gewidmeten) Opus 1 die Feder einstweilen wegzulegen und sich vor Allem mit den Anforderungen vertraut zu machen, die man an ein gutes Lied gegenwärtig zu stellen berechtigt ist. Das Studium der Liedcompositionen von R. Franz, R. Schumann, Mendelssohn 2c. würde ihm hierbei vom wesentlichsten Nutzen sein können.

F. H. Coenen, Die Königstochter. Eine alte Legende für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Rotterdam, W. C. de Vletter. 60 Cts.

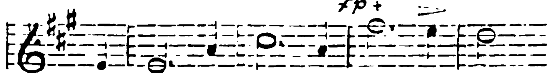
Diese Composition erhebt sich wenig über die alltäglichste Alltäglichkeit. Der etwas altfränkische Balladenton will uns modernen Menschen nach dem hohen Aufschwung der Liedcomposition durchaus nicht mehr munden, um so weniger, wenn in dieser zum Ueberdruß abgedroschenen Form wenig oder nichts gesagt wird und die ganze Handhabung der Mittel eine dilettantisch-ungewandte ist, der äußerst lästigen Textwiederholungen gar nicht zu gedenken.

J. H. Stuckenschmidt, Op. 2. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Mainz, B. Schott's Söhne.

Es zeichnen sich diese Lieder durch fließende Melodien aus, die von einfacher, aber größtentheils selbstständig auftretender Begleitung getragen werden. Im Ganzen sind auch die Textesworte bis auf einige kleine Verstöße sinngemäß declamirt; unter letztere rechnen wir z. B. die Stelle im ersten Liede Seite 3, Zeile 1, Tact 3:



und im letzten Liede Zeile 2, Tact 2:



denn es kommt dem Sinne der Gedichte nach gar nicht darauf an, daß die Nacht „grau" oder „still", daß der Arm „weich" ist, oder daß es sich „um die Brust" legt u. s. w. Möge der Componist bei künftigen Werken dergleichen sinnstörende Declamationsfehler vermeiden. Bei den Herren Proch, Krebs, Gumbert und Consorten hat die Kritik nicht nöthig, dergleichen zu erwähnen, da sich bei diesen Componisten alles mögliche Schönheitswidrige und Sinnlose von selbst versteht, einen jungen und strebsamen Componisten auf etwaige Verstöße aufmerksam zu machen, halten wir aber für Pflicht. Im Uebrigen verdienen diese Lieder Empfehlung.

Duetts, Terzetts 2c.

H. Panofka, Op. 76. Soirées de Londres. Collection de morceaux pour le chant avec accomp. de Piano. Nr. 4. Quartetto pour 2 Sopr., Tenore et Basse. **Wien, Mechetti. 15 Ngr.**

Was wir bei Besprechung der ersten drei Hefte dieser Sammlung (Canzone, Barcarola und Romanza) über dieselben sagten, gilt auch von diesem Quartett. Es ist leichte, im modernen italienischen Opernstyle gehaltene Salonmusik, in der allerdings die Gedanken nicht von großer Bedeutung, jedoch die Singstimmen mit Kenntniß und Geschick behandelt sind, während das Pianoforte nur begleitend auftritt.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Verlag von ***Joh. André*** in Offenbach a. M.

Pianoforte mit Begleitung.

Cramer u. Wichtl, Potpourri für Pf. u. V. No. 16. Don Juan. 1 fl. 48 kr.
— — — —, Potpourri für Pf. u. Fl. No. 16. Don Juan. 1 fl. 48 kr.

Pianoforte zu 4 Händen.

Burgmüller, Franz, Potpourri No. 9. Wilhelm Tell von *Rossini.* 1 fl. 30 kr.
Haydn, J., Sinfonien, arr. von *Julius André.* No. 7. G. No. 8. Es. zu 2 fl.
(Für Abnehmer von No. 1—6. zu fl. 1. 12 kr. netto.)
Mozart, W. A., Op. 104. Sinfonie für V. u. A. conc., arr. von *Julius André* (ganz neu). 3 fl.

Pianoforte solo.

Abt, F., Op. 84. 6 Amusements. No. 1—6. zu 27 kr.
Burgmüller, F., Theaterbibliothek. No. 10. Stumme von Portici. 54 kr.
— —, Beliebte Stücke. No. 2. (neu) Last rose und Maiküfterl. 18 kr.
— —, Quadrillen. No. 4. Themas aus Grossfürstin. 36 kr.
— —, do. „ 6. do. Stradella. 36 kr.
Cramer, H., Op. 78. Fantaisies élégantes. No. 4. Lebewohl von *Proch.* 54 kr.
No. 6. Du bist wie eine Blume, von *Kücken.* 54 kr.
— —, Op. 79. La Favorite, Fantaisie brillante. 1 fl. 21 kr.
— —, Op. 88. 3 Polkas élégantes. No. 2. Thême de la Favorite. 27 kr.
No. 3. Thême de Martha. 27 kr.
Ebatt, L., Gruss an Frankfurt, Galoppade. 27 kr.
His, Fr., Op. 3. Gruss ohne Worte, Salonstück. 45 kr.
Kreutzer, C., Solo (Minuetto). 36 kr.
Kuhe, W., Op. 36. Rose d'hiver, Nocturne. 36 kr.
— —, Op. 33. Die schönsten Augen, Transcription. 36 kr.
— —, Op. 34, 35, 37, 39 (werden vorläufig nur auf Verlangen versandt).
Mozart, W. A., Die Entführung aus dem Serail, vollst. bearb. von *H. Cramer.* netto 3 Thlr.
Neumann, E., Op. 32. La belle Cracovienne, Polka. 18 kr.
Spindler, Chr., Op. 8. Victoria-Polka. 18 kr.
Wesché, W., Erinnerung an Frankfurt, Polka. 18 kr.
Wilhelm, C., Cavallerie-Marsch (dem Herrn General *von Wrangel* gewidmet). 36 kr.

Gesang-Musik.

Abt, F., Op. 87. 3 komische Lieder für eine Bassstimme mit Pianof. 1 fl. 12 kr.
No. 1. 45 kr. No. 2. 36 kr. No. 3. 18 kr.
— —, Op. 89. Am Neckar, am Rhein, Lied für 1 Stimme mit Pianof. 45 kr.
Gellert, L., Op. 3. 5 Lieder mit Pianof. 54 kr.
Daraus No. 5., Bleib' bei mir, einzeln 18 kr.
Gumbert, F., Op. 45. 4 Duette für 2 Singstimmen mit Pfte. 1 fl. 12 kr.
Serena. Lieder mit leichter Guitarrebegleitung, Heft 3. 54 kr.
Stigelli, G., Op. 2. Die schönsten Augen, Lied mit Guitarre. 18 kr.

Verschiedene Instrumente, Partituren u.s.w.

Brosig, M., Op. 14. Grössere Orgelstücke. 1 fl. 12 kr.
— —, Op. 15. Grössere Orgelstücke. 54 kr.
Mozart, W. A., Op. 104. Sinf. f. V. u. A. conc. mit Orch., Partitur (ganz neu). netto 2 fl. 42 kr.
Ries, H., Op. 20. 2 leichte Quartette für 2 Vs., A. u. Vlle. 3 fl. 36 kr.
Schuberth, J., Musikalisches Handbüchlein n. A. (Commissions-Artikel). netto 1 fl. 12 kr.
Volckmar, W., Op. 21. 40 leichte Orgelstücke. 1 fl. 12 kr.

Von früher erschienenen Werken fehlten seit kürzer oder länger und sind wieder vorräthig:

Abt, F., 5 Schweizerlieder m. Pf. Einzeln No. 1—5. (bisher nur vollst. versandt). zu 18 kr.
André, Aug., 12 Rondinos f. Pf. zu 4 Hd. über Opernthemas, einzeln No. 1—12. zu 18 kr.
(Früher nur vollständig erschienen.)
Cramer, H., Les Elégantes. No. 1. 2 Thêmes var. p. Pf. de *Proch* et *Reissiger.* 36 kr.
No. 2. 2 Thêmes var. p. Pf. de *Lortzing* et *Kreutzer.* 36 kr.
Czerny, C., Op. 823. Der kleine Klavierschüler, vollständig 4 fl.
(Im März d. J. nur einzeln versandt.)
Field, J., 6 Nocturnes f. Pf. (N. A. Zinnstich). No. 1, 2, 3, 6. zu 27 kr.
No. 4. 36 kr. No. 5. 18 kr.
— —, Dieselben vollständig in einem Heft. 2 fl.
Franz, R., Op. 12. 6 Lieder m. Pf., einzeln No. 1—6. (seither nur vollst. versandt). zus. 2 fl. 15 kr.
Gayer, A, Am See-Ufer, Lied ohne Worte f Pf. 18 kr.
(Sehr schön, und desshalb jetzt mit Vignette erschienen.)
Herz, les frères, Op. 16. Variationen und Rondo für 2 Pf. (N. A Zinnstich). 2 fl. 15 kr.
Rossini, G., Vocalises et Solfegges pour le Chant avec Pfte. 1 fl.
Schmitt, J., Op. 6. Nocturne für Pfte. Es (N. A. Zinnstich). 18 kr.
— —, Op. 1. Rondo für Pianof. N. A. □ 54 kr.
Speier, W., Der Walzer, Lied für 1 Singstimme mit Pianof. 27 kr.
Zimmermann, E, Op. 1. 6 Lieder mit Pf., einzeln No. 1, 2, 6. zu 18 kr.
No. 3, 4, 5. zu 18 kr.
(Früher nur vollständig erschienen und wenig versandt.)

Gesuch.

Ein junger **Violoncellist,** der schon längere Zeit in einem der ersten Orchester Deutschlands mitwirkte, das Clavier gewandt spielt und die besten Zeugnisse über sein Talent und seine Brauchbarkeit beibringen kann, sucht eine anderweitige Anstellung. Die Redaction dies. Bl. ertheilt nähere Auskunft.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 6. Den 6. August 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Richard Wagner's Schriften über Kunst.

VII.

Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde als Vorwort. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1852.

Mit Wagners Opern mag man sich in der Reihenfolge bekannt machen, in welcher sie entstanden sind: dann wird man, von dem Näherliegenden ausgehend, ganz allmählig und fast unmerklich zu dem Höhepunkte geführt werden, dessen alleinige und zusammenhangslose Betrachtung im „Lohengrin" den Unvorbereiteten nur in Verwirrung setzen kann. Mit W.'s Kunstschriften ist es dagegen anders: diese sollte man eigentlich in der umgekehrten Ordnung lesen, wenn man zu einem baldigen Verständniß seiner Ansichten vordringen will; denn mit seiner ersten Schrift steht W. auf dem nämlichen Höhepunkte, wie mit seinem letzten Kunstwerke, und von diesem Höhepunkte schreitet er in jedem folgenden Buche immer weiter herunter und den allgemeineren Verständnisse näher, bis er endlich in dem vorliegenden „Vorwort zu den drei Operndichtungen" bei der bloßen Beschreibung seiner inneren Entwickelung ankömmt und durch diese Beschreibung, bei welcher er sich ganz auf einem Boden mit jedem seiner Leser befindet, der Kritik den Schlüssel auch zu seinen Kunstansichten in die Hände gibt. Glänzend und mit Begeisterung ist „die Kunst und die Revolution" geschrieben: in diesem Schriftchen ist W. ganz Künstler. Im „Kunstwerk der Zukunft" und noch mehr in Oper und Drama" liest man zwischen den Zeilen nur zu häufig die Verzweiflung des Künstlers, der sich zur Schriftstellerei genöthigt sieht, — der so gern sich selber mit Bücherschreiben und uns mit Bücherlesen verschonte, statt mit grauen Theorien an unsern kritischen Verstand lieber mit lebendigen Kunstwerken an unser unbefangenes Gefühl sich wendete, wenn dieses unbefangene Gefühl und die Mittel zur Verlebendigung seines Kunstwerkes in der Gegenwart nur vorhanden wären. Dagegen ist nun das 188 Seiten lange „Vorwort" mit all der Liebe, Sorgfalt und Umständlichkeit geschrieben, die man da natürlich und gerechtfertigt finden wird, wo ein Künstler wie W. seinen „Freunden" die Entstehungsgeschichte seiner sämmtlichen Werke erzählt. Diese Entstehungsgeschichte ist zugleich eine Antwort ihres Verfassers auf die Einwürfe der Kritik.

Dem Verf. des „Vorworts" darf ich es hier eingestehen, daß er mit der Veröffentlichung dieser Schrift vor Allem mir einen Gefallen erzeugt hat, für den ich ihm nicht dankbar genug sein kann. Es hat mir nämlich nie gelingen wollen, unsere beiderseitigen Bekannten von dem zu überzeugen, was W. nunmehr selber im „Vorwort" theils geradezu eingestehet, theils blos vermuthen läßt: seine Unglückseligkeit und endliche Hoffnungslosigkeit in den Dresdner (und in allen ähnlichen) Verhältnissen; seine Freude über die Erlösung

aus diesen Verhältnissen, die über kurz oder lang auch ohne Maikatastrophe erfolgt, d. h. von seiner Seite betrieben worden sein würde; seine gegenwärtige vollständige Verzichtleistung auf eine „Stellung" oder dergl. in unseren Zuständen. Und es hat Gewicht, wenn ein Künstler wie W. (Seite 173) ausruft: „ich verachte aus tiefstem Grunde des Herzens diese so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgte Welt; in ihren Lebensadern fließt nicht ein Tropfe wirklichen künstlerischen Blutes; nicht einen Athemzug menschlicher Gesittung, nicht einen Hauch menschlicher Schönheit vermag sie aus sich zu ergießen." Nun, was sagt hierzu unsere kunstliebende und kunstgenießende Gesellschaft? und was sagen ihre Versorger, die producirenden Künstler? Ja ja, wer irgend noch nicht weiß, daß und welch ein Unterschied ist zwischen Kunst und „Kunst," wie zwischen Künstler und „Künstler," der kann und wird es aus W.'s „Vorwort" erfahren, daß ihm die Augen übergehen.

Im allgemeinen muß man zugestehen, daß die eigentlich theoretischen Schriften W.'s mehr falsch als richtig verstanden worden sind: nicht etwa, weil sie „zu hoch gegeben" gewesen wären, obschon zwischen der Kunstanschauung ihres Verfassers und der von den herrschenden Kunstwerken der Gegenwart hergenommenen Kunstanschauung der übrigen unphilosophen Menschheit ein nur zu beträchtlicher Abstand waltet, — sondern weil es den meisten Lesern zu unbequem ist, nicht wenigen aber auch geradezu gefährlich erscheinen mußte, dem Verf. dieser Schriften mit Ernst und Aufmerksamkeit zu folgen. In der That: Manche *konnten* W. nicht verstehen; manche Andere aber *wollten* nicht, sie fürchteten sich, ihn zu verstehen und rührten aus diesem Grunde so wenig als möglich an seine, die ganze Vergangenheit in Frage stellenden, neuen Principien; denn wie Göthe sagt:

„Es lockt uns nach, und nach, wir hören zu,
Wir hören und wir glauben zu verstehn,
Was wir verstehn, das können wir nicht tadeln,
Und so gewinnt uns dieses Lied zuletzt."

Man wollte sich — wie gesagt — nicht „gewinnen" lassen; man wäre ja vor aller Welt als Theilhaber und Mitschuldiger erschienen an „diesem Cynismus des Verneinens, an dieser trunkenen Zerstörungswuth, die nichts respektirt" — wie bekanntlich in der „Nationalzeitung" neulich geschrieben wurde; man hätte am Ende gar mit einstimmen müssen in W.'s Fluch der „Verachtung dieser Welt." Und das schickt sich denn doch nicht für einen anständigen Menschen, dessen Existenz noch dazu davon abhängt, daß er mit den Guten wie mit den Bösen dieser Welt so viel als immer möglich in Ruhe und Frieden lebt! —

Aus diesen Gründen nun aber ist von erster Wichtigkeit für uns, was W. selber im „Vorwort" über seine Kunstschriften sagt. In „Kunst und Revolution" wollte er zunächst den Zusammenhang unseres gesammten herrschenden Kunstwesens mit dem ganzen politisch-socialen Zustande der modernen Welt aufdecken. In den „Kunstwerke der Zukunft" wies er den tödtlichen Einfluß jenes Zusammenhanges auf das Wesen der Kunst selbst nach, die bei ihrer egoistischen Zerstückelung in die modernen Einzelnkünste unfähig geworden, das wirkliche, allein gültige, weil allein *verständliche*, und einen reinmenschlichen Inhalt zu fassen allein fähige, Kunstwerk zu Stande zu bringen: das „Drama," welches seine richtige Stellung dem Leben gegenüber nur dann finden dürfte, wenn es in jedem seiner Momente diesem Leben vollständig gegenwärtig, in seinen besondersten Beziehungen ihm so angehörig, wie aus ihm hervorgegangen, nach der Individualität des Ortes, der Zeit und der Umstände so eigenthümlich erscheint, daß es zu seinem Verständnisse, d. h. zu seinem Genusse, nicht des reflektirenden Verstandes, sondern des unmittelbar erfassenden Gefühles bedürfe, welches Verständniß aber nur dann ermöglicht werden kann, wenn der an und für sich gefühlsverständliche Inhalt in der entsprechendsten Erscheinung an die Sinne, somit durch das universell-künstlerische Ausdrucksvermögen des Menschen wiederum an das universell-künstlerische Empfängnisvermögen des Menschen sich kund gibt, nicht durch eine getrennte Eigenschaft jenes einen Vermögens an eine wiederum gesonderte dieses anderen. In „Oper und Drama" nun aber zeigt W., wie die „Oper" bisher irrthümlich von Kritikern und Künstlern für das Kunstwerk angesehen worden ist, in welchem die Keime, oder gar die Vollendung des von ihm gemeinten „Kunstwerkes der Zukunft" bereits zur Erscheinung gekommen wären, daß jedoch nur aus der vollständigen Umkehrung des bisherigen Verfahrens bei der Oper, einzig das Richtige geleistet werden kann; und hierbei legt der Verf. das Ergebnis seiner eigenen künstlerischen Erfahrungen seiner Darstellung des vernünftigen und allein zweckmäßigen Verhältnisses zwischen Dichter und Musiker zu Grunde.

Nächst dem erfahren wir aus W.'s „Vorwort" über seine sämmtlichen künstlerischen und früheren schriftstellerischen Arbeiten, was wir unsere Leser bitten müssen, im Buche selber nachzulesen. Nur einige Andeutungen erlaube man uns hier, die für eine gerechte Würdigung der Entwickelung W.'s in *der Zeit* von Wichtigkeit sind. In frühester Jugend schon dichtete W. Schauspiele; zur Musik wendete er ernstlich sich erst im 15ten Lebensjahre und komponirte bis zum 20sten Jahre Ouverturen, Sonaten, eine Symphonie und seine erste Oper: „die Feen," welche

niemals zur Aufführung gekommen ist. Dieser ersten Oper folgten: das „Liebesverbot" (um 1836, einmal in Magdeburg aufgeführt,) „Rienzi" 1841 in Paris vollendet, aufgeführt in Dresden, Hamburg, Königsberg, Berlin,) „der fliegende Holländer" (1842 in Paris vollendet, aufgeführt in Dresden, Berlin, Kassel, Riga, neuerdings in Zürich,) „Tannhäuser" (1845 in Dresden geschrieben, aufgeführt in Dresden, Weimar und Schwerin, jetzt zur Aufführung vorbereitet in Leipzig, Frankfurt a. M. und Wiesbaden,) „Lohengrin" (vollendet 1847 in Dresden, aufgeführt 1850 in Weimar.) Die Bekanntschaft mit den Volksgedichten vom „Tannhäuser," dem „Sängerkriege auf der Wartburg" und „Lohengrin" hatte W. jedoch schon in Paris gemacht, das er 1842 verließ. Man sieht hieraus, daß es ein chronologischer Irrthum ist, wenn man diese Dichtungen in direkte Beziehung zu den Ansichten bringt, die W. in seinen neuesten Schriften ausspricht. Zwischen die genannten Opern fallen nicht wenige Entwürfe zu andern Operndichtungen, von deren Aufführung die Gewalt der Stoffe seiner vorliegenden Opern ihn abhielt. Schriftsteller war W. vornämlich während seines Aufenthaltes in Paris, in den Jahren 1840 bis 42: die damalige „Abendzeitung" von Th. Hell, „Europa" von Lewald und „Gazette musicale de Paris" enthalten seine wichtigsten Aufsätze, und es wäre recht sehr zu wünschen, daß ihr Verf. sich entschließen möchte, seine sämmtlichen schriftstellerischen Arbeiten aus dieser Zeit, gesammelt in einem Bande der Oeffentlichkeit aufs Neue zu übergeben: sie bilden eine eben so geistreiche und anziehende, als über ihn und seinen Kunstbegriff belehrende Lektüre. — Auf was hier noch ganz besonders aufmerksam gemacht werden muß, ist, daß W., wie man aus seinem „Vorworte" entnehmen kann, durchaus sich selber erzogen hat, oder vielmehr vom „Leben" erzogen worden ist, daher auch ein ganz Anderer werden mußte, als z. B. Mendelssohn, dem die verbriefte Wahrheit der sogenannten „soliden" Musik fix und fertig schon in der Kindheit, gleichsam auf dem Präsentirteller entgegen getragen wurde, der daher auch als Künstler eine Bahn ging, auf welcher es wohl das Wachsen, Prangen und Verwelken eines specifischen Talentes geben konnte, aber keine eigentlichen Entwickelungsphasen des inneren Menschen, während W. von der bloßen Nachahmung solider und frivoler Kunstmuster, wie von dem Standpunkte eines vollkommenen Lebens im Leben aus, eine Schule der Kunst und des Lebens durchlaufen hat, die ihn heute auf einem Gipfel gewahren läßt, wo ihn die höchste Selbstständigkeit als Künstler, wie die energischste Opposition gegen unsere Lebenszustände, allerdings zu seinem gegenwärtigen Nachtheile, auszeichnen. Dafür kann der jetzt erfahrene Künstler W. auf die Aechtheit seiner „Wahrheit" nun aber auch pochen: er hat redlich gekämpft, selber Alles geprüft, sich durch und hinaufgearbeitet zu den Höhen der Kunst, und was er uns jetzt bietet, das ist „Wahrheit" — wirkliche, lebendige Wahrheit! Mag uns im Anfange diese auch sonderbar erscheinen, sie ist ächt, dem Leben abgerungen, während das, was man uns in der Schule lehrt, ein todter, trokner Formelkram ist, mit dem ein sieches Kunstwesen eben nur zur Noth noch ein Weilchen hingefristet werden soll und kann.

Es sei jetzt speciell auf die vorliegenden drei Operndichtungen eingegangen: auf ihren innersten Gehalt, ihren Zusammenhang unter einander, wie auf die Lebensstimmungen W.'s, aus denen sie hervorgegangen sind. Diese Dichtungen gehören sämmlich einer Richtung an, und mit ihnen tritt W. als Dichter auf. Der poetische Kern der Volksgedichte vom „fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" ist aber keineswegs ein sogenannt romantischer, christlich-germanischer oder mittelalterlich-katholischer, sondern ein durchaus rein-menschlicher, und dieß vermag nur diejenige Kritik nicht zu erkennen, die eben nicht an das innere Wesen der Sache, sondern blos an deren Außenseite sich hält. Ueberhaupt spricht W. der specifisch christlichen Anschauung die Kraft des Urschöpferischen in ihren Gestaltungen geradezu ab: seine eigene Deutung der drei Operndichtungen bestätigt dies vollkommen.

In der Gestalt des fliegenden Holländer spricht ein uralter Zug des menschlichen Wesens sich aus: „die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens." Der heitere griechische Geist suchte und fand den Hafen dieser Ruhe in einem Erreichbaren und endlich Erreichten: in Heimath, Haus, Heerd und Weib. Die Sage von den Irrfahrten des „Odysseus" ist der Kern, der später das irdisch heimathlose Christenthum in die Gestalt des nimmer Ruhe findenden „ewigen Juden," endlich aber der auf das Leben gerichtete Drang, welcher das Seefahrervolk am Ausgange des Mittelalters zu seinen weltgeschichtlichen Entdeckungsreisen antrieb, in die Gestalt des „fliegenden Holländers" faßte. Die Stimmung aber, welche W. an dem Stoffe dieses fliegenden Holländers haften ließ, war das Gefühl seiner Heimathlosigkeit in Paris, seine Sehnsucht nach der deutschen Heimath, nach einem ihm innig vertrauten Allgemeinen, natürlich ohne jeden Beigeschmack von politischem Patriotismus.

Das Gedicht vom Tannhäuser bedarf kaum einer ausdrücklichen Deutung: es spricht genugsam für sich selber. Im Tannhäuser finden wir „die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, nach Be-

friedigung in einem Höheren und Edleren." W. dichtete dieses Gedicht in einem Zustande des Ekels vor der schlechten Sinnlichkeit der Gegenwart, und des damit verbundenen Verlangens nach dem Hinschwinden aus dieser Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe.

Der Kern des Lohengrin-Gedichtes aber ist ebenfalls schon im griechischen Mythos von „Zeus und Semele" zu finden: der Gott liebt ein menschliches Weib, er selbst naht ihr in menschlicher Gestalt, die Liebende forscht nach seinem wahren Wesen, durch die Kundgebung dieses Wesens muß sie vernichtet werden. Diesen Mythos aber hatte kein Gott, sondern der Mensch in seiner allermenschlichsten Sehnsucht gedichtet. Und in der That: aus den höchsten Sphären in die der Mensch durch die Kraft seiner Sehnsucht sich zu schwingen vermag, kann er endlich doch wiederum nur das Reinmenschliche verlangen, den Genuß seiner eigenen Natur als das Allerersehnenswertheste begehren. So ist der Lohengrin allerdings eine ganz neue Erscheinung für das moderne Bewußtsein: wir ersehen in ihm den Denker, der auf der höchsten Höhe des menschlichen Bewußtseins angelangt, hier aber mit warmem Herzen zum Leben zurück sich sehnt, aus unfruchtbarer Einsamkeit nach menschlicher Umarmung verlangt. Ekel vor der modernen Sinnlichkeit trieb W. im Tannhäuser aus der Tiefe nach der Höhe, aus dem Leben in die Einsamkeit; die Nothwendigkeit der Liebe erweckte in ihm im Lohengrin Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung. Von dieser Höhe hatte sein verlangender Blick Eines gewahrt: das Weib, nach dem schon der fliegende Holländer aus der Tiefe seines Elends sich sehnte, das dann dem Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach Oben wies und das nun endlich Lohengrin aus sonniger Höhe hinab an die wärmende Brust der Erde zog.

Dieß der poetische Gehalt und Zusammenhang der drei Operndichtungen, die bei all ihrer Bedeutsamkeit und Neuheit für uns dennoch einer Entwickelungsperiode W.'s angehören, welche als völlig abgeschlossen seit mehreren Jahren schon hinter ihm liegt. Ueber seine sehr umfassende Siegfried-Dichtung giebt er nun zwar ebenfalls mehre ebenso interessante als lehrreiche Andeutungen, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen werden soll: wenn dieses Kunstwerk erst fertig vorliegen wird, mag die Kritik noch einmal auf die Schriften und Theorieen W.'s zurückkommen und es werden alsdann die etwaigen Dunkelheiten dieser Theorieen vor der Sonnenhelle verschwinden, welche allein die entscheidende künstlerische That um sich verbreiten kann.

Was nun das „Vorwort" noch auszeichnet und zu einer eben so reizvollen als belehrenden Lektüre macht, das sind eine Menge einzelner treffender Bemerkungen über verschiedene Fragen und Erscheinungen in der Kunst, welche Bemerkungen der Verfasser gelegentlich einstreut, die aber für das Verständniß seines Kunstbegriffes oft von höchster Wichtigkeit sind. So verweise ich beispielsweise auf die Anmerkung der Seite 13, wo W. von Shakespeare und seinem neueren Kritikern also spricht: „Der Shakespeare dieser Kritiker ist keinen Pfifferling werth; der Shakespeare, der uns einzig etwas werth sein kann, ist der immer neu schaffende Dichter, der zu jeder Zeit das ist, was Shakespeare zu seiner Zeit war." In diesen wenigen beiläufigen Worten ist auf die schlagendste Weise der ungeheure Unterschied dargethan zwischen W.'s Begriffe von einer wirklichen, lebensvollen Kunst und dem abstrakten Begriffe, den die literarische Kritik auf literarischem Wege von einer Kunst sich gebildet hat, die ebenfalls nur Literaturkunst ist und deren Begriff in den Köpfen vieler Menschen sich dermaaßen festgesetzt hat, daß sie den Kunstbegriff W.'s bis jetzt kaum dunkel zu ahnen, geschweige denn klar zu erkennen vermögen. Deshalb auch ist es die Pflicht einer auf die Sache eingehenden Kritik, bei jeder Gelegenheit darauf hinzuweisen, daß man den Kunsttheorien W.'s nicht mit den Einwürfen der Opern Mozart's, Schauspiele Shakespeare's, Gemälde Rafael's und Symphonien Beethoven's begegnen darf, sondern daß W. fortwährend von einem Standpunkte aus spricht, unter dessen Einflusse alle diese Herrlichkeiten gar nicht mehr in Betracht kommen können. In ähnlicher Weise, wie die Bemerkung über Shakespeare, ist das über das Verständniß des Mozart'schen „Don Juan" Gesagte (S. 22) treffend und aufklärend. Nächstdem hebe ich hier noch hervor die Bemerkungen W.'s über die Untrennbarkeit des Künstlers vom Menschen (S. 4), über den Unterschied zwischen dem Kritiker und dem Künstler (S. 5), über das vollständige Unding des „absoluten" Kunstwerks, eines bloßen Schattenbildes ästhetischer Gedankenphantasie (S. 10), über das Monumentale und die Mode in der Kunst (S. 14), über das künstlerische Vermögen, welches zunächst Kraft der Empfängniß, sodann aber Kraft der Mittheilung ist (S. 29) über den künstlerischen Charakter in seinem Gegensatze zum politischen (S. 29), über die weibliche und männliche Richtung in der Kunst (S. 30), über das sogenannte „Genie" (S. 31), über den Geist der Musik: die Liebe (S. 58), über die Reflexion und ihr Gegentheil im Künstler (S. 62), über Mythos und Geschichte (S. 71 und 135 — 142), über die Schröder-Devrient und ihr Gegentheil in der Jenny Lind (S. 79), über unsere Opernrepertoire und die Stellung der sogenannten klassischen Werke in denselben (S. 86), über Ironie und

Heiterkeit (S. 95), über den tragischen Stoff der Gegenwart (S. 112), über Publikum und Theaterdirektionen (S. 125—129).

Herrlich endlich ist die Erzählung S. 34—36, mit welcher W. erklärt, was wir „Genie" zu nennen pflegen. Dieses Genie ist „der nie zufriedene Geist, der stets auf Neues sinnt," und nur christlicher Stumpfsinn vermag nicht einzusehen, daß wir es diesem nie zufriedenen Geiste der uns vorangegenen Menschen — und nur ihm allein — zu danken haben, wenn wir Menschen der Gegenwart nicht mehr wie wilde Thiere in Höhlen und Wäldern hausen und uns von Wurzeln und Kräutern nähren, sondern eines recht leidlichen Kulturzustandes uns erfreuen. Dieß muß man nur bei jeder Gelegenheit Denen entgegenhalten, die zwar ebenfalls an den Werken sich erbauen, welche „der nie zufriedene Geist" der Menschen in früherer Zeit geschaffen hat, die aber diesem nie zufriedenen Geiste in der Gegenwart keinen Raum gewähren wollen.

Alles in Allem, so ist W.'s „Vorwort zu den drei Operndichtungen" als Diejenige seiner literarischen Kundgebungen zu bezeichnen, welche in der Gegenwart ihm die meiste Theilnahme zuwenden und so seiner Kunst von unmittelbarstem Vortheile sein wird.

T. U.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Richard Würst, Op. 18. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Berlin, T. Trautwein (J. Guttentag). Pr. 20 Sgr.

Wir begegnen in diesen Liedern dem Componisten, der uns noch seit seinen Liedern für Sopran, Alt, Tenor und Baß in gutem Andenken ist, wiederum auf poetischen Pfaden. Es sind liebliche Gänge, durch welche er uns führt; es wird uns dabei so wohl um's Herz, so naturselig zu Muthe, daß wir uns willig ihm hingeben und mit ihm träumen. Von besonderem idyllischen Reiz ist Nr. 1 „Auferstehungsmorgen" von Rollet; das darauf folgende „Schlummerlied" bietet zwar nichts Hervorstechendes, ist aber in seinem Ausdrucke gut gelungen. Das werthvollste ist Nr. 3 „Brennende Liebe" von J. Mosen, denn wenn auch den übrigen damit nicht zu nahe getreten werden soll, so zeigt sich doch der musikalische Ausdruck darin nicht von so entschiedener Geltung. Nr. 4 z. B., „Lebewohl", Volkslied von L. Fork, hat den Charakter des Liedes gut getroffen, ist auch einfach, natürlich und warm, aber doch nicht recht schlagend und Anderes vergessen machend. Nr. 5 „Auszug" von W. Müller, von guter Laune, aber fast zu allerweltsmännig gehalten. Nr. 6 „Altes Liebeslied" halte ich für verfehlt; es hat eine zu breite Anlage und trifft den Kern nicht; die erste Hälfte jedes Verses ist matt und ohne Melodie, wie sie das Volkslied erheischt; die zweite Hälfte erhebt sich zu gesteigerterem Ausdruck, ist aber zu dramatisch gehalten, wozu der Text mit seiner sinnigen Einfachheit nicht geeignet scheint. Die „brennende Liebe" dagegen (Nr. 3) ist ein durchaus gelungenes Stück, das durch seine tiefe Innerlichkeit und Wärme allenthalben sympathischen Anklang finden wird.

Wilhelm Taubert, Op. 88. Klänge aus der Kinderwelt. Zwölf Lieder von Löwenstein, Reinik, Rückert, Güll, aus des Knaben Wunderhorn u. s. w. für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 4tes Heft. — Berlin, T. Trautwein (J. Guttentag). Pr. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

So wie in den früheren Heften zeigt sich auch in diesem gleicher poetischer Sinn in der Behandlung und Auswahl der Texte. Der Componist ist besonders dazu geeignet, in die eigenthümliche Welt der kindlichen Anschauung einzudringen und liebliche Bilder vorzuführen, die das Interesse der großen und kleinen Kinder erregen werden. Auch dieses Heft bietet reiche Auswahl; neben den sinnigen sind es vorzüglich die komischen, die mit hervortretendem Talent gemacht sind und durch manchen glücklichen Griff sich auszeichnen. Es fließt Alles so leicht und natürlich und giebt sich so kindlich einfach und harmlos kund, daß man gern von dem einen zum anderen eilt und an den trauten Klängen sich ergötzt. Sie seien der Aufmerksamkeit warm empfohlen.

J. C. Eschmann, Op. 5. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Cassel, Luckhardt. Pr. $22\frac{1}{2}$ Sgr.

— — —, Op. 11. Zwiegesang. Gedicht von Reinick, für eine Singstimme mit Begl. von Violoncell und Pianoforte. — Ebend. Pr. 15 Sgr.

Der Componist läßt auch in diesen Liedern wiederum poetische Gestalten uns erkennen, wie sie seiner Kunstrichtung entsprechend sind. Was zuerst die vier Lieder betrifft (Op. 5), so erkennt man alsbald in ihnen, wie sie von einer gewissen Weihe getragen werden und auf echt romantischem Grunde ruhen. Andererseits zeigt sich aber auch in ihnen mehr das specifisch musikalische Element ausgeprägt als das des specifischen Gesanges. Und in sofern finden wir zwar wohl durchweg edel ausgedrückte Melodien, nicht aber

in dem Sinne, wie sie der eigentliche Liedgesang erheischt. Es sind mehr musikalische Bilder mit Gesang, in denen der instrumentale Theil gleiche Berechtigung mit dem Gesange hat, obwohl die formelle Behandlung sich innerhalb der normalen Liedgrenze hält. Die Auffassung der Gedichte beweist durchgehends ein tieferes Versenken, daher auch ihre charakterische Färbung sofort dem Betrachtenden sich kund giebt. Der technische Theil bietet hier und da dem Ausführenden Schwierigkeiten; was man gewöhnlich das „Knauplige" nennt, sollte billig ein Componist in Liedcompositionen vermeiden, und vorzüglich gewisse Ungeheuerlichkeiten im Spannen, die Manchen abschrecken, der nun einmal nicht, sei es auch aus Unvermögen oder aus Trägheit, die Schwierigkeiten überwindet. Es ist in manchen neueren Liedcompositionen zur Sitte geworden, die gipfelnde Fingertechnik bei denselben anzubringen; allein es ist ein arges Verkennen der Grenzen dieser Kunstgattung, wenn man sie zum Tummelplatz technischer monstra macht. Wir begegnen bisweilen Liedern, die als reizende Blumen uns entgegenduften, aber von wahrhaft gigantischen Ungeheuern hinsichtlich ihrer Technik umlagert sind, als gält' es Berge zu versetzen; hin und wieder mag wohl auch der Eine oder Andere absichtlich Schwierigkeiten häufen, um als etwas Besonderes zu erscheinen und einen gewissen Nimbus um sein Werk zu verbreiten — freilich keinen heiligen. Bei den vorliegenden Liedern ist allerdings der instrumentale Theil nicht, wie oft anderwärts, unwesentlich und blos als füllendes Beiwerk zu betrachten, sondern innig mit dem Ganzen verwachsen; die Schwierigkeiten, die daraus erwachsen, resultiren aus der Richtung des Componisten; doch dürfte es diesem nicht schwer werden, dieselben zu beseitigen, da er in dem „Zwiegesang" Op. 11 bewiesen hat, daß auch ohne diese er schöne Wirkung hervorbringen kann. Dieses Lied hat einen überaus wohlthuenden Charakter, es trifft so ganz die Stimmung des Gedichts, welches durch den Hinzutritt des Violoncells eine noch poetischere Bedeutung erhält. Es ist dies ein glücklicher Griff vom Componisten; das schöne Einleitungs-Ritornell mit seiner weichen Violoncellmelodie spannt und fesselt, es ist dasselbe wesentlich zum Ganzen gehörig, nicht blos etwa prunkendes Flitterwerk.

Duetts, Terzetts rc.

Bernhard Klein, Op. 44. (op. posth.) Sechs Terzette für 2 Soprane und Alt. — Berlin, T. Trautwein (J. Guttentag). Preis der Partitur 15 Sgr., jeder Stimme 5 Sgr.

Es spricht aus diesen Terzetten, die, wie das Vorwort sagt, ohne alle Instrumental-Begleitung gesungen werden sollen, ganz der B. Klein'sche Geist heraus. Sie athmen einen stillen, betrachtenden Geist, wie wir ihn häufig bei Kl. antreffen. Der Inhalt ist allerdings nicht bedeutend; auch sind sie wenig von einander verschieden, es herrscht eine große Familienähnlichkeit unter ihnen. Der melodische Theil hat keinen besonderen Reiz; sie scheinen nicht in begeisterter Stunde entstanden, sondern mehr erarbeitet, daher auch der technisch-harmonische Theil das Beste daran ist, wenn schon auch in dieser Hinsicht nur Gangbares, nicht Ungewöhnliches sich zeigt. In der Ausführung bieten sie keine Schwierigkeiten.

Em. Klitzsch.

Erklärung des Fürsten Galitzin.

Die musikalische Welt kennt die Erzählung des Hrn. Schindler, daß Beethoven seine letzten Quartette auf Bestellung des in der Ueberschrift genannten Herrn geliefert, das festgesetzte Honorar dafür aber nicht empfangen habe. Vergl. Schindler, Biographie von L. v. Beethoven, 2te Auflage, S. 161 ff. Diese Angaben liegen nun schon seit einer längeren Reihe von Jahren der Welt vor, es ist aber, trotz der Aufforderung des Hrn. Schindler, bis jetzt eine Antwort darauf nicht erfolgt. Bei dieser Lage der Sache konnte ich kein Bedenken tragen, auch eine Bemerkung ähnlichen Inhaltes in meine Geschichte der Musik aufzunehmen. In Folge dieser Notiz aber erhielt ich in diesen Tagen das nachstehend mitgetheilte französische Schreiben des Hrn. Fürsten Galitzin, welches ich in deutscher Uebersetzung wiedergebe. Weiteres kann ich in dieser Angelegenheit nicht thun. An Hrn. Schindler ist es, eine Aufklärung über den ganzen Hergang zu versuchen.

Fr. Br.

An Herrn Brendel in Leipzig.

Durch Hrn. Damcke habe ich erfahren, daß Sie in einer Geschichte der Musik, welche Sie erscheinen ließen, sich erlaubt haben, bei Gelegenheit der Quartette, welche Beethoven für mich componirt hat, zu sagen: „Um das Honorar dieser Quartette wurde Beethoven betrogen". Sie würden wohl in Verlegenheit kommen, mein Herr, die Beweise für diese beleidigende Thatsache zu liefern, welcher Sie in Ihrer Geschichte Raum gegönnt haben. Erfahren Sie denn, daß unmittelbar nach dem Tage, an dem mir Beethoven geschrieben hatte, daß er den Preis eines jeden Quartetts auf 50 ‡‡ feststelle, ich ihm den Preis des ersten Quartetts (1822) zuschickte; es war aber erst im

Jahre 1825, beinahe drei Jahre später, daß ich das Quartett Op. 127 erhielt. Wohl noch vor Ablauf dieser Frist hatte ich ihm auch schon den Betrag des zweiten Quartetts — im Ganzen 104 ♯ — durch das Haus Henickstein in Wien übermacht. Der Betrag des dritten Quartetts wurde dem Neffen und Erben des großen Mannes überwiesen. Es thut mir leid, Ihnen es sagen zu müssen, aber in meinem Verkehr mit Beethoven habe ich die Gewißheit davon erlangt, daß seine Delicatesse nicht auf gleicher Höhe mit seinem Genie stand.

Fremd mit allen öffentlichen Angelegenheiten in Deutschland und seit langer Zeit zurückgezogen auf meinen Gütern lebend, geschah es erst kürzlich und ganz durch Zufall, daß ich Kenntniß von dem **abscheulichen Pamphlet** (abominable pamphlet) erhielt, welches Schindler über meinen Verkehr mit dem großen Manne veröffentlicht hat. Es ist hier Alles Unwahrheit von Anfang bis zum Ende. Ich habe auch sofort eine von Beweisen unterstützte Widerlegung abgefaßt und solche an Hrn. Damcke geschickt, damit dieser in seiner Eigenschaft als anerkannter Publicist Gebrauch davon mache, soweit er es für gut befinden wird.

Ich ersuche Sie also, mein Herr, oder vielmehr ich muß es verlangen, daß Sie diese meine Protestation möglichst verbreiten wollen.

Nehmen Sie die Versicherung meiner Hochachtung ꝛc.

Der Fürst Nicolaus Boris Galitzin.

Harkoff in der Ukraine den 3/15ten Juli 1852.

PS. Wenn Beethoven über mich zu klagen hatte, warum widmete er mir denn die Ouvertüre Op. 124 nach den Quartetten und dies, ohne daß ich es verlangt hatte und ohne mein Wissen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau Köster gastirt dermalen beim k. k. Hofoperntheater in Wien. Sie ist bereits als Valentine (Hugenotten) und Fidelio aufgetreten, und hat Furore gemacht.

Frl. Marr giebt in Aachen mit Beifall Gastrollen. Die dortige Oper unter der Direction des bekannten Komikers L'Arronge (früher am Königstädtischen Theater) wird sehr gerühmt.

Reissiger war kürzlich in Berlin, wie man sagt, um Vorbereitungen zur Aufführung seines Oratoriums „David" in der Singakademie zu treffen.

Frau Sontag hat am 26sten Juli in Wiesbaden concertirt. In ihrem Concert trat der von Berlin aus mehrfach genannte Pianist A. Gockel, ein früherer Schüler des hiesigen Conservatoriums, auf. Sie hat sich nach Baden-Baden begeben und wird dort mit Theresa Milanollo ein Concert geben.

Frau v. Strantz gastirte kürzlich mit großem Erfolge als Rosina in Wiesbaden.

Die ungarischen Musiker unter Kalozdi's Leitung, die auch Deutschland bereist haben, befinden sich jetzt in Paris und spielen im Théatre des Varietées mit großem Beifall.

Musikfeste, Aufführungen. Am 3ten d. M. fand im k. Opernhause in Berlin zum Besten der allgemeinen Landes-Veteranen- und Invalidenkasse eine Aufführung Statt. Der musikalische Theil des Programms enthält u. A.: Festmarsch und Borussia von Spontini (letzteres Werk unter Mitwirkung Roger's und der ersten Sänger und Sängerinnen der Oper), Ouvertüre zu „Prinz von Homburg" von Henning, eine Ouvertüre von Friedrich dem Großen und Weber's Jubel-Ouvertüre.

Unter der persönlichen Leitung des Componisten führte kürzlich in Florenz ein Kreis von Dilettanten Rossini's Cantate „Glaube, Liebe, Hoffnung" auf. Der Fürst und die Fürstin Poniatowski, so wie die Gräfin Orsini wirkten dabei mit. Das Werk sprach sehr an.

Ueber die Aufführung des Oratoriums „Lazarus oder die Feier der Auferstehung" von A. Späth in Winterthur gaben wir vor Kurzem einige Notizen. Einem späteren Briefe von dort entnehmen wir noch die Bemerkung, daß das Werk allgemeinen, enthusiastischen Beifall fand.

Neue und neueinstudirte Opern. Spohr's Faust hat unter der Leitung des Componisten im Coventgardentheater in London den glänzendsten Erfolg gehabt. Frl. Zerr und die HH. Tamberlik, Formes und Ronconi haben mit besonderer Liebe und Sorgfalt das Werk des deutschen Meisters gesungen.

Rossini's Moses wird bei der Pariser großen Oper neu einstudirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Concertmeister Fr. Rohr in Meiningen erhielt für die übersendete Partitur seiner oratorischen Tondichtung „Martin Luther" von dem Herzog von Coburg einen sehr werthvollen Ring. Das Werk wird demnächst im Clavierauszug erscheinen.

Vermischtes.

Bekanntlich geht die Sage, daß bei dem Begräbnisse Haydn's der Kopf des Meisters entwendet worden sei. Jetzt hat nun der Ritter v. Lácam in Wien um die Erlaubniß nachgesucht und dieselbe dem Vernehmen nach auch erhalten, die Ruhestätte Haydn's auf dem Marzleinsdorfer Kirchhofe

aufgraben zu lassen, um zu untersuchen, ob an diesem Gerüchte etwas Wahres ist.

Ein speculativer Engländer ist mit einem Theaterpersonal und einem vollständigen Theaterapparate nach den Golddistricten in Australien gezogen, um den Goldgräbern nach des Tages Last und Hitze — natürlich für Gold — Kunstgenüsse zu bereiten.

Trotz hoher Protection gefallen die Concurrenten Roger's — Chaqnis und Gueymard — in Paris nur wenig, und das Publikum wünscht, daß Roger bald zurückkehren möge.

Im Foyer der Opéra comique zu Paris sollen die Büsten von vierzehn verstorbenen Componisten und dramatischen Künstlern, welche für dies Institut besonders thätig gewesen sind, aufgestellt werden.

Das Collegio di musica in Neapel ist jetzt in den Besitz der Autographen Cimarosa's gelangt, unter denen sich noch mehrere unbekannte Werke befinden sollen. Kurz vor seinem Tode vermachte der Meister seine Manuscripte seinem Gönner, Cardinal Gonsalvo, dieser hinterließ sie dem Sohne des Componisten, Paul Cimarosa, welcher sie jetzt — damit sie nicht zerstreut oder verloren würden — oben genanntem Institute übergab.

Für praktische Musiker.

Einige Worte über die Verhältnisse der verschiedenen Musikcorps in Leipzig.

Von F. G.

Es hat bis jetzt die Rubrik, „für praktische Musiker" noch nicht die Ausdehnung gefunden, welche die Redaction d. Bl. bei Errichtung derselben beabsichtigte. Seither sind nur einige aus sachkundigen Federn geflossene Artikel über Gebrauch und Mechanismus einzelner Instrumente oder über Zusammensetzung kleinerer Orchester, Blasmusiken und dergl. in dieser Abtheilung erschienen. Daß dieselbe bis jetzt noch nicht vollständig ihre Bestimmung erfüllte, ist bloß der geringen Unterstützung von Seiten der praktischen Musiker zuzuschreiben. Die Redaction erwartete, daß Männer, die aus eigener Erfahrung die Verhältnisse kennen und in ihnen leben, bereitwillig ihre Ansichten über diesen Gegenstand, ihre Vorschläge zur Abhülfe der Uebelstände ꝛc. hier niederlegen würden. Dies ist jedoch nicht geschehen. Von Seiten der Redaction und deren Mitarbeitern konnte aber etwas Derartiges nicht so leicht ausgehen, weil diese sämmtlich den kleineren musikalischen Verhältnissen zu fern stehen. Die Nothwendigkeit einer möglichst erschöpfenden Beleuchtung dieses für die höhere Kunst so überaus wichtigen Feldes bestimmte mich nun, die Sache in die Hand zu nehmen und nachdem ich mich möglichst genau über den zu behandelnden Gegenstand unterrichtet und mich mit erfahrenen Männern vom Fach darüber besprochen habe, werde ich es versuchen, in einer Reihe von Artikeln die gesellschaftlichen Verhältnisse der Orchestermusiker und die Zustände der Volksmusik insbesondere klar darzulegen. Ich werde bei Besprechung dieses scheinbar unkünstlerischen, ja handwerksmäßigen Gegenstandes, dieses eigenthümlichen Thuns und Treibens der kleinen abgesonderten Welt der Musikcorps, von welchen die höher gestellten Kunstgenossen oft keine Ahnung haben, auch das rein Materielle nicht unbeachtet lassen, und die leider noch sehr großen Mißbräuche und Uebelstände an das Licht ziehen. Vielleicht, daß es gelingt, Mittel aufzufinden, wie diesen abzuhelfen und somit nicht allein die materielle Lage der Musiker zu verbessern sei, sondern auch in Folge dessen deren Wirken ein künstlerischeres, fruchtbringenderes werden könne. —

Ich beginne diese Betrachtungen mit dem uns zunächst liegenden, mit den Zuständen der secundären Musikwelt in Leipzig.

Während hier noch jetzt alle Gewerbe — und als ein solches müssen wir vorläufig auch diese Art von Kunst ansehen — von Seiten der Behörden und durch das Innungswesen einen festen Schutz genießen, ist seit einer langen Reihe von Jahren das der Musiker im wahrsten Sinne des Wortes vogelfrei. Einem Jeden, der nur Etwas auf der Geige kratzen oder irgend ein Blasinstrument nothdürftig handhaben kann, ist es unverwehrt, sich damit Geld zu machen und so die eigentlichen Musiker zu beeinträchtigen. Wer nur Lust dazu hat und es klug anzufangen weiß, kann leicht die Erlaubniß erlangen, ein Musikcorps um sich zu versammeln. Man legt

sich dann den stolzen Titel eines „Musikdirector" bei und treibt als solcher durch Herabdrücken der Preise, durch allerlei andere Machinationen und Kniffe Freibeuterei auf Kosten der anständigeren Musiker. Es ist dies keine Gewerbefreiheit mehr, wie sie auch in diesem Fache z. B. in Preußen besteht, sondern die vollkommenste Anarchie, bei der sich allerdings unfähige Leute, wenn sie nur etwas Pfiffigkeit haben, am besten befinden.

Das Institut der Stadtmusik bestand allerdings früher auch in Leipzig. Der Stadtmusikus hatte wie überall seine Gerechtsame, Rechte und Pflichten. Als jedoch bei der Vermehrung der Bevölkerung derselbe nicht mehr allen Bedürfnissen genügen konnte, bildeten sich neben dem Stadtmusikcorps verschiedene kleine Musikgesellschaften, deren ursprüngliches Wirken nur auf die Tanzsäle untergeordneten Ranges beschränkt war. Mit der Zeit vervollkommneten sich diese kleinen Corps, sie versuchten sich mit mehr oder weniger Glück und Geschick in anderen Musikgattungen, übernahmen Gartenconcerte ꝛc. und gelangten endlich zum Theil — vorzugsweise in Folge des Aufschwunges und der durch Lanner und Strauß eingeführten stärkeren Besetzung der Tanzmusik — zu einer den Verhältnissen nach recht anerkennenswerthen Ausbildung. Die Stadtmusik verlor aber hierdurch ein Recht nach dem Anderen, so daß ihr zuletzt fast nur noch die Pflichten — z. B. der Kirchendienst, das Abblasen vom Rathhausbalcon ꝛc. — bis zu dem vor etwa 2—3 Jahren erfolgten Ableben des letzten Stadtmusikus übrig blieben. Ein für die Musiker selbst sehr großer Uebelstand hatte sich nach und nach eingeschlichen — es ist dies das sogenannte Gehülfenwesen. Oft besteht ein solches Musikcorps nur aus 6—8, ja noch weniger wirklichen Mitgliedern, Collegen genannt, welche natürlich ohne fremde Hülfe jetzt nicht mehr die geringste Tanzmusik ausführen können. Es müssen also außerordentliche Mitglieder — Gehülfen — geworben werden, welche, obgleich sie oft Mehr und Besseres leisten, als die „Collegen", doch nicht gleiche Rechte mit diesen haben. Sie werden rein nach Willkür von dem „Musikdirector" bezahlt, müssen zur Anschaffung von Musikalien und anderen Inventars, sowie zur Kranken- und Pensionskasse steuern, haben aber auf alle diese Dinge nicht den geringsten Anspruch. Die Leichtigkeit, bei einem Musikcorps als Gehülfe anzukommen, verlockte eine große Schaar von Musikern aus kleineren Orten, sich nach Leipzig zu wenden, ja viele Beispiele sind vorgekommen und kommen auch wohl noch vor, daß Lehrlinge, nachdem sie nothdürftig ein Instrument gelernt, ihrem Lehrherrn davon liefen, um in Leipzig als Gehülfen ein selbstständigeres und aufsichtsloseres Leben zu führen. Zu allen diesen schlimmen Dingen kam noch der Brodneid, die gegenseitige Feindschaft zwischen den verschiedenen Corps und die Ränkesucht einiger sogenannter „Musikdirectoren". Um nur ein Weniges zu verdienen, wurden die Preise immer niedriger gestellt (es giebt noch bis jetzt in Leipzig Musikcorps, welche die ganze Nacht hindurch Bälle zu 20 Ngr. pro Mann spielen!), die Orchester stärker besetzt, in Folge dessen immer mehr Gehülfen engagirt, ja sogar den Gastwirthen ein schmählicher Tribut gezahlt, während es eher umgekehrt sein sollte, da doch der Wirth — sei es bei Concert oder Tanz — durch die Musik den größten Gewinn hat und viele ohne diese gar nicht bestehen können.

Eine natürliche Folge dieser Ueberbietungen war das Elend, in welches viele zum Theil tüchtige Musiker geriethen. Das Jahr 1848 aber steigerte die materielle Noth der hiesigen Musiker zu einer unerträglichen Höhe, und wenn in diesem Augenblicke dieselbe auch nicht mehr so schlimm ist, wie damals, so stellte sich doch eine vollständige Beseitigung der fast unglaublichen Mißbräuche immer dringender heraus.

Mit sehr anerkennenswerthem Eifer nahm sich der Stadtrath der Sache an, zog Sachverständige zu Rathe und beauftragte dem Vernehmen nach einen erfahrenen Musiker mit der Ausarbeitung eines Reformentwurfs. Unter dem Beistande eines Rechtsgelehrten machte sich jener an die Arbeit und legte alsbald dem Stadtrathe eine Denkschrift vor, in der dem Wunsche desselben gemäß bei den Reformvorschlägen auch den bestehenden Verhältnissen und erworbenen Rechten Einzelner soweit als möglich Rechnung getragen war. Früher eingeholte Gutachten von auswärtigen Musikdirectoren wurden hierauf als nicht vollständig erschöpfend und praktisch bei Seite gelegt und der neue Entwurf fast in allen Punkten gebilligt.

(Fortsetzung folgt.)

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen etc.

W. A. Auberlen, Hymne auf die Himmelfahrt Christi. Deutscher Text nach dem altlateinischen: Coelos ascendit hodie etc. von Michael Franck, geb. 1609, gest. 1667. Wechselgesang für den Männerchor. Stuttgart, G. Ebner. Part. u. Stimmen 1 Fl. 30 Kr., Part. allein 36 Kr, 9 Stimmen à 6 Kr.

Vom Großartig-Ernsten zum Lächerlichen ist oft nur ein Schritt, ja man kann wohl behaupten, daß gerade das Ernsteste durch einen einzigen Mißgriff am leichtesten lächerlich wird. Belege hierzu kann man in der Literatur der Kirchenmusik genug finden, denn oft z. B. verhindert nur die Heiligkeit des Ortes, daß man bei rollenden Baß-Figuren oder dergleichen die oft viele Tacte hintereinander auf eine Sylbe gesungen werden, nicht hell auflacht. Ein solches durchaus verfehltes Werk ist das vorliegende zu nennen, weil es bei dieser Verwendung der Mittel widersinnig erscheint, also lächerlich und der Kirche unwürdig wird. Diese Hymne beginnt mit einem Tenorsolo, welches von dem Chor in ziemlich gewöhnlichen Figuren begleitet wird, die nur auf das Wort „Hallelujah" gesungen werden, nachdem bereits vier Tacte lang der Chor seine eintönige Begleitung gleichsam als Vorspiel allein hat hören lassen. Nach 46 Tacten seit Eintritt der Solostimme beginnt der erste Chor, wozu der zweite Chor immer noch „Hallelujah" singt. Nach vier Tacten lösen sich die beiden Chöre ab und singen abwechselnd den Text und das „Hallelujah", so daß man dieses Wort unaufhörlich hören muß. Das ist doch wohl lächerlich genug und so unsinnig, wie nur etwas sein kann. Das fortwährende Hallelujah-Singen steht nicht höher, als die Brummstimmen, die man sich in komischen Liedern wohl hin und wieder gefallen läßt, die aber aus Gesängen höherer Gattung ganz verbannt werden sollten. Zudem sind der Inhalt und die Ausarbeitung dieser Musik durchaus nicht so, daß man wenigstens hieran ein Interesse nehmen könnte. Es ist Alles dilettantisch und doch auch zopfig. Die besseren neueren Kirchencomponisten haben auch aus der geistlichen Musik die Geschmacklosigkeit auszumärzen gesucht, die sich in der Kirchenmusik oft, als gleichsam privilegirt, mehr noch, als in allen anderen Kunstgenres breit machte — ist der Componist vorliegenden Hymnus unberührt von den Fortschritten geblieben, die hierin in neuerer Zeit gemacht wurden?

Concertmusik.

Symphonien.

Rich. Würst, Op. 21. Preis-Symphonie in F-Dur. Vierhändiger Clavier-Auszug. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr. 20 Sgr.

Concertstücke mit Orchester.

R. Schumann, Op. 92. Introduction und Allegro appassionato. Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Mit Orchester 3 Thlr., ohne Orch. 1 Thlr. 10 Ngr.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

C. Reinecke, Op. 30. Zweites Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncell. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 20 Ngr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Aloys Schmitt, Op. 118. Sonate für Pianoforte und Violine (Nr. 4 der Sonaten für Pianoforte und Violine). Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 7½ Ngr.

C. G. P. Grädener, Op. 7. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 Thlr. 10 Ngr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

C. Reinecke, Op. 24. Variationen über eine Sarabande von J. S. Bach für das Pianoforte zu vier Händen. Hamburg, Schuberth u. Comp. ¾ Thlr.

Lieder und Gesänge.

C. G. P. Grädener, Op. 15. Hebräische Gesänge von Lord Byron, übersetzt von Ad. Böttger, für eine und zwei weibliche Stimmen mit Begl. des Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

L. Meinardus, Op. 4. Biblische Gesänge für eine tiefe Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Stern und Comp. ½ Thlr.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

J. Otto, Hymnus: „Auf der Andacht heil'gen Schwingen" (Ernst und Scherz, 43stes Heft). Schleusingen, Glaser. Partitur 9 Sgr., jede Stimme à 2½ Sgr.

Der Componist giebt in dieser Hymne ein Musikstück ernster Gattung, das Gesangvereinen und Liedertafeln willkommen sein wird. Neues ist wenig darin enthalten, doch das Gesagte gut gesagt, was schon Anerkennung verdient. Die Stimmen sind allenthalben sehr geschickt, zweckmäßig und leicht angewendet.

J. Schulz, Der Heirathsconvent (Der heitere Liedertäfler, Nr. 1). Schleusingen, Glaser. Partitur 2 Sgr., jede Stimme à 1 Sgr.

Ein Scherz, der seine Wirkung auf das Zwergfell nicht verfehlen wird, wenn er gut gesungen wird, denn die Composition ist nicht ganz leicht. Die Musik entspricht dem Texte und wenn sie auch durch manche Aeußerlichkeiten, wie das Nachahmen der schwatzenden Vettern und Basen, zu wirken sucht, so ist das doch bei derbkomischen Compositionen nicht unberechtigt.

Instructives.

Für Pianoforte.

L. Köhler, Volksmelodien aller Nationen der Erde als Uebungsstücke für das Pianoforte vom ersten Anfangsunterrichte an in stufenweiser Folge bis zur höheren Ausbildung. Mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung versehen. Heft 1—6. Braunschweig, G. M. Meyer jun. Heft 1, 2, 3. à 12 gGr., Heft 4, 5, 6. à 16 gGr.

Der Sammler und Bearbeiter vorliegender Volksmelodieen beabsichtigt, bei dem Lernenden neben der technischen Ausbildung auch auf Förderung einer guten musikalischen Bildung und eines geschmackvollen Vortrags hinzuwirken. Er will deshalb namentlich Kindern Uebungen geben, deren geistigen Inhalt sie verstehen, die sie also deshalb schon lieber spielen, als die meisten der gewöhnlichen Uebungsstücke. Es ist hierzu allerdings keine Art von Musik mehr geeignet, als das Volkslied, denn dieses ist einfach, natürlich und hat in der Regel auch selbst für Erwachsene Reiz, die noch Sinn für das Einfach-Schöne haben. Der Verfasser hat es nun verstanden, eine glückliche Wahl unter den Volksliedern zu treffen und sie geschickt und zweckmäßig zu Uebungsstücken zu verwenden. Er beginnt mit Uebungen mit stillstehender Hand — erst einhändig, später zweihändig, und geht dann in trefflich angeordneter stufenweiser Folge weiter, bis er endlich im letzten Hefte Uebungen für bereits vorgeschrittene Schüler giebt. Er sagt ausdrücklich in der Vorrede, daß dieses Werk nicht ausschließlich zu benutzen sei, daß der Lehrer neben ihm auch das Spielen von Tonleitern, mechanischen Fingerübungen und Etuden fortsetzen lassen soll, da der Hauptzweck der zu Uebungsstücken benutzten Volkslieder, wie schon gesagt, der einer Anregung zum Denken und Fühlen ist. Wir empfehlen diese werthvolle Sammlung um so mehr allen Lehrern und Lernenden, da bis jetzt wenig Derartiges und so systematisch Geordnetes vorhanden ist.

J. Melchert, Op. 32. Der fleißigen Jugend. Drei leichte Rondos für das Pianoforte. Altona, Böie. Compl. 20 Ngr.

Diese kleinen Musikstücke sind für den Unterricht brauchbar. Sie gewähren dem Schüler eine angenehme und nützliche Unterhaltung und reihen sich derartigen Werken Diabelli's, Czwatals u. A. an. Die Melodieen sind leicht verständlich und fließend, die Behandlung des Instrumentes und der Fingersatz bekunden den erfahrenen Lehrer.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Em. Kania, Op. 5. Obertas pour le Piano. Berlin, Trautwein (Guttentag). 15 Sgr.

Obertas ist ein bei den polnischen Bauern sehr beliebter Tanz und Gesang. Wie alle dergleichen Nationalmelodien, so ist auch diese nicht uninteressant. Die Verarbeitung des Hrn. Kania für das Piano ist geschickt gemacht und wird deshalb Liebhabern von dergleichen Salonstückchen willkommen sein.

Ant. de Kontski, Op. 77. Fleurs mélodiques. 12 Etudes caractéristiques de moyenne force pour le Piano. 2 Livraisons. Berlin, Trautwein (Guttentag). I. Livr. 1 Thlr. 2½ Sgr., II. Livr. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Diese Etuden sind — wie noch auf dem Titel bemerkt ist — geschrieben, um den großen Etuden des Componisten als Einleitung zu dienen, sie sind deshalb nicht schwierig gehalten, wie denn auch die technische Behandlung des Instrumentes eine geschickte Hand bewähre. Der Inhalt ist selten neu, vielmehr lächelten uns recht viele alte Bekannte aus Opern, Tänzen, Liedern rc. beim Durchspielen entgegen und wenn der Hr. v. K. es über jede Etude geschrieben hätte, welchem alten Freunde wir in ihr begegnen würden, so könnte man Nichts dagegen haben, denn die fremden Federn hat der Chevalier, wie schon gesagt, mit Geschmack zusammengestellt und verwendet.

Ant. de Kontski, Polka nationale varié pour le Piano. Berlin, Trautwein (Guttentag). 17½ Sgr.

Eine sehr bekannte, auf Tanzsälen der crême, wie der Hefe des Volkes längst eingebürgerte Polka ist hier nach ziemlich gewöhnlicher Weise variirt. Fügen wir noch hinzu,

daß das Opus ohne Opuszahl Markull gewidmet ist, so haben wir Alles gesagt, was über dergleichen Eintagsfliegen zu sagen ist.

Th. Kullak, Op. 75. Pastorales. Cinq Idylles pour le Piano. Nr. 1—5. Berlin, Trautwein (Guttentag). Nr. 1, 2 u. 3. à 12½ Sgr., Nr. 4. 15 Sgr., Nr. 5. 17½ Sgr.

Der geschätzte Componist giebt in diesem Werke fünf sehr hübsche Salonstücke. Die Melodieen sind einfach und fließend, entsprechend dem Charakter der verschiedenen Piècen, die Ausarbeitung und Behandlung des Instrumentes, wie gewöhnlich bei Kullak, äußerst elegant und zweckmäßig, jedoch nicht von großer Schwierigkeit. Freunde besserer Unterhaltungsmusik werden gern nach diesen Heften greifen.

Intelligenzblatt.

Herr **Sattler** wird den „preussischen" Organisten einen grossen Gefallen thun, wenn er nachweist, wie in den preussischen Städten das Amt eines Organisten nicht „stets" als ein „Nebenamt" betrachtet wird.

Ein preussischer Organist.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 7. Den 13. August 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
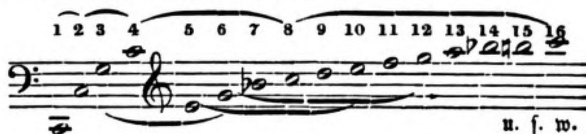
Bücher, Zeitschriften.

Otto Kraushaar, Der accordliche Gegensatz und die Begründung der Scala. — Cassel, Verlag von Carl Luckhardt's Musikalienhandlung.

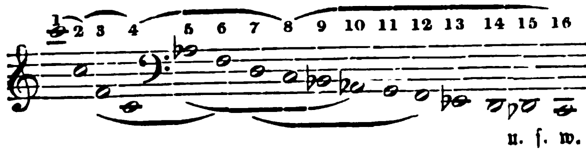
Ein neues Accordsystem — durchdacht und wohlbegründet, über dessen Zweckmäßigkeit und Vorzüge vor anderen Systemen endgültig jedoch erst dann geurtheilt werden kann, wenn das versprochene größere theoretische Werk, zu dem das vorliegende Schriftchen nur den Vorläufer bildet, ebenfalls vorliegen wird. Auch wir haben uns angelegentlich mit Versuchen beschäftigt zu einer wissenschaftlichen Begründung und dem Ausbau der einzelnen Disciplinen der allgemeinen Musiktheorie: die Bemühungen für die Auffindung eines der Wissenschaft wie der Erfahrung gleichmäßig entsprechenden Systems haben uns wenigstens in den Stand gesetzt, alles bis jetzt auf diesem Gebiete Geleistete übersehen und nach seinem wahren Werthe schätzen zu können. Die Art und Weise nun aber, auf welche Hr. Kraushaar verfährt, erscheint uns völlig neu, obschon durchaus nicht ungerechtfertigt.

Die vorliegende Abhandlung ist der „Versuch einer wissenschaftlich begründeten Darstellung des accordlichen Gegensatzes und die Repräsentation dieses Gegensatzes durch die Scala, somit also die Erklärung und Begründung der Scala". Das versprochene größere theoretische Werk des Hrn. K. wird dagegen die Lehren von der Harmonie, der Melodie und dem Rhythmus behandeln, also als eine vollständige „allgemeine Theorie der Musik" auftreten.

Hr. K. schließt von der Außenwelt auf die Musik, vom Sichtbaren auf das Hörbare: der Gegensatz in den Größen- und Schwingungsverhältnissen der tonerzeugenden Körper dient ihm zum Anhalt für die Begründung des Gegensatzes der Töne (d. i. der tonische Gegensatz), und auf den tonischen Gegensatz basirt er — wie natürlich — den accordlichen Gegensatz (d. i. die Verschiedenheit der Harmonien). Bekanntlich stellen die Größen- und Schwingungsverhältnisse der tonerzeugenden Körper in fortlaufenden Zahlen sich dar, welche mit den Tönen der Naturharmonie übereinstimmen; nämlich:



Diese Ton- und Zahlenreihe entwickelt Hr. K. nicht nur nach der Höhe, sondern auch nach der Tiefe zu, indem er seinen Ausgang von einem mittleren Tone aus nimmt; er erhält dabei nach der Tiefe zu folgende Töne:



Nach Ausscheidung der Octavtöne ergiebt sich hieraus die Zahlenreihe 1 3 5 7 9 11 13, in Noten aufwärts: c g e b d f a, abwärts: c f as d b g es. Die Richtung nach aufwärts bezeichnet der Verf. als „positiv", die nach abwärts als „negativ"; der positive „Quintenaccord" (so nennt Hr. K. den Dreiklang nach Analogie des Septimenaccordes) von C ist also c e g, der negative f as c, der positive Septimenaccord c e g b, der negative d f as c. Jene Zahlenreihe enthält nun aber drei Quintenaccorde, die sich also darstellen: b d f a c e g in positiver

b des f as c es g in negativer Beziehung. Entsprechend der Benennung positive und negative Accorde, hat der Verf. nun auch eine besondere Bezeichnungsweise für dieselben angenommen; er bezeichnet die Accorde b d f, f a c und c e g nicht etwa als die Dreiklänge von B-Dur, F-Dur und C-Dur, oder als die Dreiklangsstufen IV, I und V in F-Dur, sondern als + b, + f und + c, d. h. als positive Quintenaccorde auf B, F und C, die Accorde b des f, f as c und c es g als — f, — c und — g, d. h. als negative Quintenaccorde auf f, c und g. Ferner wird nun aus jener Zahlenreihe außer dem Septimenaccorde c e g b (d. i. $+ c^7$) noch der Vierklang d f a c entwickelt, der eine doppelte Ableitung erhält: von + f (also: f a c d = $+ f^6$) und von — a (also: a f d c = $- a^6$). Indem der Verf. von den einfachsten und nächstliegendsten accordlichen Gegensätzen immer weiter schreitet, erhält er nachstehende Toncombinationen:

c e g	bezeichnet	durch	+ c
g h d	"	"	+ g
c e g	"	"	+ c
f a c	"	"	+ f
c e g	"	"	+ c
d f a c	"	"	$+ f^6$
g h d f	"	"	$+ g^7$
c e g	"	"	+ c

Diese Accordfolge, aus der jedes musikalische Ohr die Aufwärts-Durtonleiter heraushört, ergiebt sich in der That ganz von selber unter den logischen Entwickelungen des Hrn. K.

Wir folgen dem Verf. nicht weiter, obschon er in ähnlicher Weise nun noch die Abwärts-Tonleiter und die Mollscalen entwickelt. Das bis hierher Mitgetheilte wird den Leser nicht nur nicht verwirren, sondern auch genügen, um die Aufmerksamkeit des in der musikalischen Theorie Bewanderten auf ein Schriftchen hinzulenken, dessen Eigenthümlichkeit nicht sowohl in den von uns mitgetheilten Resultaten besteht, als vielmehr in dem Wege, welchen der Verf. zum Gewinn dieser Resultate einschlägt.

Wenn wir das Schriftchen des Hrn. K. hier empfehlen, so müssen wir uns doch – wie gesagt — ein Endurtheil über seine Theorien für den Zeitpunkt vorbehalten, in welchem diese Theorien vollständig vorliegen werden. Die Bemühungen des Verfassers aber verdienen in jedem Falle warmen Dank und die lebhafteste Anerkennung.

T. U.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Franz Messer, 10tes Werk. Sechs vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß (ohne Begleitung). — Offenbach a. M., bei Johann André. Preis: 2 Fl. 24 Kr. für Partitur und Stimmen, 24 Kr. für die einzelne Stimme.

J. Fr. Dupont, Op. 8. Frühling- und Herbst-Klänge: Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — Rotterdam, W. C. de Vletter. Preis: Partitur F. 1. 40, Stimmen F. 1. 60.

Mehr als der Gesang für „gemischten Chor" wird heut zu Tage der für „Männerstimmen" kultivirt -- in Composition wie in Execution. Dieß ist eben so natürlich, als es betrübend ist. Stellen wir — wie wir müssen — bei dem Lied in diesen Genres den „gesellschaftlichen" Zweck obenan, so ist es leider nur zu wahr, daß unsere Männer in der Regel lieber vom anderen Geschlecht sich absondern, um in der Bierkneipe auf eigene Faust zu existiren und hier oft bis zum Exceß das zu sein, was sie „fröhlich" nennen, als daß sie in einem gemischten Kreise dem zügelnden und veredelnden Einflusse der Frauen sich aussetzten und im Umgange mit ihnen Veranlassung zu anständigeren, gesellschaftlichen Freuden suchen sollten. Wenn man diese Erscheinung selbst an dem gesünderen Theile unserer Männer beobachten muß, so kann allerdings nur fade Kourmacherei und unwürdige Liebedienerei als Ausnahme von jener Regel sich darstellen: dabei aber findet selbst eine blos gesellschaftliche Kunst gar keinen Raum. Zur Ehre der Männer muß man zugeben, daß zunächst die Frauen selber die Schuld tragen an dem angedeuteten, offenba-

ren Uebelstande unserer bürgerlichen Gesellschaft: sie sind — um mit einem geistreichen Theaterdichter zu reden — die partie faible unserer Zeit, entweder „ungebildet" oder "verbildet". Aber die Frauen haben doch immer eine gewisse Unwillkür und größere Empfänglichkeit für das Edlere vor den Männern voraus: ihr bester Theil ist nicht so abgenützt durch die Berührungen mit unserem Leben, dessen deprimirenden Einflüssen der Mann sich gar nicht zu entziehen vermag. Doch, verirren wir uns hier nicht zu weit! — Nur Eines noch! Was die (gesellschaftliche) Kunst auf die Sitten vermag oder vielmehr nicht vermag, das kann man aus den eben angedeuteten Thatsachen entnehmen. Als der Männergesang eine allgemeinere Verbreitung fand und so zur eigentlich „gesellschaftlichen" Kunst wurde, da gab man sich gar kühnen Erwartungen hin in Bezug auf den vortheilhaften Einfluß dieser Kunst auf die Sitten. Und welches Resultat hat sich endlich ergeben? Ein völlig gegentheiliges: Vereine, die blos singen, um unter anständigerem Vorwande kneipen zu können. Die Kneiperei blüht nun erst recht in den Männergesangvereinen! Nur die Frauen vermöchten hier zu bessern, nicht die Musik als sogenannte „Volkskunst". Einen wirklich veredelnden Einfluß auf die Sitten würde aber gerade nur die gegentheilige, die „ideale" Kunst haben, wenn sie dem eigentlichen Volke so zugänglich wäre, als uns. Was das Volk in den Kreis seiner alltäglichen Lebensgewohnheiten zieht, das sinkt allmälig zu seiner eigenen Trivialität herab. Den Stempel dieser Trivialität tragen alle Productionen unserer sogenannten Volkskunst: die Opern Flotow's und Lortzing's, wie die Mehrzahl unserer Gesänge für Männerstimmen. Nur was mit der Wucht, dem Ernste, der Erhabenheit und dem imponirenden Charakter der Religion dem Volke und seinem trivialen Treiben gegenüber tritt, wie z. B. Opern in Art des „Tannhäuser" und „Lohengrin", nur das könnte einen wirklich veredelnden Einfluß auf das Volk ausüben, wenn es eben allgemein verbreitet und unbefangen hingenommen würde. Es dürfte sich dann zeigen, daß gerade diejenige Kunst, welche dem Volke scheinbar am fernsten steht, von stärkerer, unabweisbarer und nachhaltigerer Wirkung auf es ist, als eine Kunst, die der Beschränktheit seines eigenen Gesichtskreises nur Vorschub leistet. In ähnlicher Weise hat es sich bereits gezeigt, daß die von den sogenannten praktischen Leuten als unpraktisch verschrienen angeblichen Idealisten die einzigen wirklich praktischen Menschen sind.

Was nun die vorliegenden Lieder für gemischten Chor anbelangt, so konnte allerdings nur der Genre, dem sie angehören, nicht aber ihre Beschaffenheit, zu den obigen allgemeinen Bemerkungen uns veranlassen. Die Lieder des Hrn. Messer geben Zeugniß von einer ernsten Kunstanschauung, aber auch von einem nur mäßigen Kunstvermögen: dem Besten, das wir in dieser Gattung besitzen, stehen sie nicht gleich, dürfen aber mit gutem Gewissen empfohlen werden. Die Lieder offenbaren im Ganzen eine gute Haltung, sind auch melodiös und musikalisch nicht uninteressant; nur hervorstechend sind sie nicht und gegen manche ihrer Einzelnheiten ließen in poetischer wie in musikalischer Beziehung sich wohl Bedenken erheben. Die Texte sind: Nr. 1 im Wald von Geibel, Nr. 2 die Capelle von Uhland, Nr. 3 Nachtlied von Geibel, Nr. 4 Frühlingsglaube von Uhland, Nr. 5 das Grab unter der Eiche und Nr. 6 Primula veris von H. Hoffmann. Die Nummern 4 und 6 verdienen wegen ihrer besonderen Gelungenheit eine ausdrückliche Hervorhebung. Das Liederheft ist dem Musikdirector Hauptmann zugeeignet. — Schwächer und von dilettantenhaftem Anstrich sind die Lieder des Hrn. Dupont: schlecht darf man sie nicht nennen, aber eine besondere Anempfehlung verdienen sie eben auch nicht. Der Componist schreibt musikalisch weder immer rein, noch ist seine Stimmenführung überhaupt stets zu loben; auch offenbart er eine bedenkliche Vorliebe für die weichliche Durnone in den Mittelstimmen. Seine Auffassung der gewählten Gedichte verräth wenig Sinn für einen charakteristischen Ausdruck, die musikalische Wiedergabe aber eine gewisse Handwerksmäßigkeit: Lieder, wie die des Hrn. Dupont, vermag ein routinirter Componist unter Vermeidung aller musikalischen Ungehörigkeiten jeden Tag ein Dutzend zu liefern. Die Texte zerfallen in drei Frühlingsklänge (im Mai von H. Heine, das Veilchen von Carl Haltaus, Frühlingslied von R. Reinick) und eben so viele Herbstklänge (Gedichte von Eichendorff). — In den Partituren beider Liederhefte, namentlich aber in dem des Hrn. Messer, sind mitunter ohne Nothwendigkeit die zweiten Strophen der Gedichte besonders abgedruckt.

T. U.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Ueber das Concert der Frau Sontag in Wiesbaden (s. vor. Nummer) sind uns noch einige specielle Nachrichten zugegangen. Der Erfolg der Sängerin war ein durchaus günstiger, wenn sie auch nicht den Enthusiasmus hervorzurufen vermochte, wie an anderen Orten. Besonders hatte es das Publikum etwas verstimmt, daß kurz vor dem Concerte das Programm fast ganz geändert

wurde. Die Mittelrheinische Zeitung sagt hierüber: „Wir rathen der Madame Sontag wohlmeinend, in Amerika, wohin sie nunmehr reist, derartige Geringschätzung des Publikums (denn anders können wir es nicht nennen) nicht an den Tag zu legen, indem ihr Solches große Unannehmlichkeiten bereiten dürfte. Hier schweigt man, gleichsam als wenn es eine Gnade wäre, (für sehr vieles Geld) Mad. Sontag singen zu hören." Wie schon erwähnt trat auch Hr. Gockel in diesem Concerte auf. Er spielte Andante und Finale aus Mendelssohn's erstem Concert und Variationen eigner Composition, und bekundete dabei eine sehr gewandte Technik. Gerügt werden bei seinem Spiele die etwas gesuchten Bewegungen des Handgelenkes und das verfehlte Tempo im Mendelssohn'schen Concert. Bemerkenswerth ist noch, daß Mad. Sontag mit dem Orchester wegen dessen Honorar von 100 Fl. in Streit gerieth. Sie behauptete, das Orchester habe sich erboten gratis zu spielen, mußte aber trotzdem endlich die 100 Fl. zahlen.

Frau v. Strantz ist in Berlin im Barbier von Sevilla und im Propheten mit Roger mit großem Erfolge aufgetreten. Die nächste Oper, die sie dort, ebenfalls mit Roger, singen wird, ist die Favoritin. Nach Beendigung des Berliner Gastspiels geht Frau v. Strantz nach Wien.

Frl. Babnigg wird die Frankfurter Bühne wieder verlassen, da sie dort mit nicht wenig Intriguen zu kämpfen hat und nicht eine ihren Leistungen angemessene Beschäftigung finden konnte.

In Braunschweig hat Frau v. Marra-Vollmer jetzt nicht so angesprochen, als bei ihrem früheren dortigen Auftreten. Noch weniger ist es Frl. Würst gelungen, das Braunschweiger Publikum für sich zu gewinnen. Man fand die Stimme der Sängerin nicht mehr frisch, wenn man auch ihrer Ausbildung Anerkennung nicht versagen konnte. Großen Beifall dagegen hat Frl. Panzer (eine Schülerin des Leipziger Conservatoriums) mit ihrem Debüt als Zerline im Fra Diavolo und Marcelline im Fidelio daselbst gefunden.

Der treffliche Tenorist Reer vom Gothaischen Hoftheater gastirt zur Zeit in Baden-Baden.

Hr. Sontheim aus Stuttgart hat in München als Edgardo (Lucia) und Stradella sehr gefallen. Es spricht dies um so mehr für den Sänger, als dort bei der großen Beliebtheit Härtinger's selten ein Tenorist Glück macht.

Frau Hasselt-Barth ist für die Oper in Pesth engagirt.

Heinrich Panofka hat sich nach längerem Aufenthalte in London wieder in Paris niedergelassen, wo er eine Gesangsschule zu gründen beabsichtigt.

Frau Lind-Goldschmidt wird zur nächsten Saison nach London gehen und dort in einem Oratorium singen, welches ihr Gemahl noch unter der Feder hat.

In Odessa hat Frau Saloman-Nissen als Norma den größten Enthusiasmus erregt.

Musikfeste, Aufführungen. Die Fragmente von Mendelssohn's „Lorelei" wurden kürzlich in London mit dem größten Erfolge in einem Concerte gegeben. Man sagt, ein namhafter Componist, der sich aber bei dieser Gelegenheit nicht nennen wolle, beabsichtige, die Oper zu vollenden.

Neue Opern. Eine Oper vom Concertmeister Ferd. David soll dem Vernehmen nach im Laufe des Herbstes in Leipzig zur Aufführung kommen. Dieselbe heißt Hans Wacht und ist das Buch von dem Sänger Pasqué in Darmstadt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Kissingen. Kapellmeister L. Friedr. Witt, vom Stadttheater zu Würzburg, hat von dem Prinzen Gustav von Schweden für die Dedication von drei Gesangscompositionen eine werthvolle Busennadel erhalten.

Todesfälle. Am 17. Juli starb in Neapel der Operndichter Salvator Cammarano. Von ihm sind die meisten Textbücher der Opern Bellini's, Donizetti's und Verdi's.

Vermischtes.

Die Theater-Direction in Magdeburg hatte bei mehr als doppelt erhöhten Preisen eine Subscription zu einem einmaligen Auftreten Roger's angekündigt. Das Unternehmen unterblieb indessen aus Mangel an hinlänglicher Theilnahme, vielleicht weil das Publikum den bekannten Dresdner Schnupfen des Sängers fürchtete.

Richard Wagners „Tannhäuser" wird, nach der N. Ztg., im k. Opernhause in Berlin als Fest-Vorstellung für den nächsten 15. October, den Geburtstag des Königs von Preußen, einstudirt.

Von der Polnischen Grenze wird der „Posener Ztg." geschrieben: In Kalisch und andern Orten des Königreichs werden Musikanten aus besonderen Fonds besoldet, damit sie auf den Straßen und öffentlichen Plätzen spielen und so den gesunkenen Muth und die Gemüther erheitern. — In Kalisch haust bekanntlich die Cholera fürchterlich.

Bei dem Düsseldorfer Compositions-Wettkampfe erhielten folgende Werke Preise: „Das Lied im Weinhause" von H. Bönicke, Organist in Quedlinburg, „Lebewohl" von Dr. E. Faisst, Musikdirector des Liederkranzes in Stuttgart und „der Käfer und die Blumen" von H. Veit in Prag.

Lumley hat es nach vielen vergeblichen Anstrengungen aufgegeben, seine italienische Oper zu halten und soll beabsichtigen, sich in's Privatleben zurückzuziehen.

Der Sultan hat seinem Kapellmeister Donizetti (Bruder des verstorbenen Componisten) ein ganz neues Haus mit prachtvoller Einrichtung und allen möglichen orientalischen Comfortes — als da sind Tschibouks, Arabiens Wohlgerüche, schöne Sclavinnen ꝛc. — zum Geschenk gemacht. „Dahin, dahin laßt uns ziehen", wird mancher Kapellmeister im Occident bei dieser Nachricht sehnsüchtig seufzen.

Die Dichter und Componisten in Paris haben gegen das Spielen von Piècen aus ihren Opern in Gartenconcerten ohne specielle Erlaubniß Klage geführt und nach den sehr strengen französischen Gesetzen, das geistige Eigenthumsrecht betreffend, ihren Proceß gewonnen. Auch gegen die Benefizianten, welche ohne Erlaubniß dramatische Werke zu Benefizvorstellungen wählen, sind die französischen Dichter und Componisten jetzt klagbar geworden.

Für praktische Musiker.

Einige Worte über die Verhältnisse der verschiedenen Musikcorps in Leipzig.

Von *F. G.*

(Fortsetzung.)

Die wesentlichsten Momente des neuen Entwurfs sind folgende: Es sollen in Leipzig sechs concessionirte Musikcorps, jedes zu 20 Personen, exclusive des Directors, bestehen. Diese sechs Gesellschaften bilden in allgemeinen Angelegenheiten ein geschlossenes Ganzes, handeln jedoch in ihrem Innern selbstständig, wählen sich ihren Director, ihren Kassirer und Schriftführer selbst, sorgen für das nöthige Inventar ꝛc. Allwöchentlich treten die sechs Directoren begleitet von den betreffenden Kassirern und Schriftführern zu einer Conferenz zusammen, in welcher für die nächste Woche die musikalischen Aufführungen jedes einzelnen Corps festgestellt werden — damit nicht vielleicht an einem Tage zwei oder mehrere Concerte und an anderen Tagen gar keine solchen stattfinden — legen sich gegenseitig ihre Rechnungsbücher vor, zahlen den Beitrag zur allgemeinen Kasse ꝛc.

Ferner ist eine auf die des früheren Stadtmusikus basirte Taxe für alle möglichen musikalischen Aufführungen vom Concert und der vollen Ballmusik an bis zum Fackelzug, Morgenständchen ꝛc. festgestellt, unter welcher kein Corps spielen darf. Aller an die Gastwirthe zu zahlender Pacht hört auf, doch ist es einer jeden Gesellschaft freigestellt, mit dem Wirth einen Contract für die Dauer eines Jahres abzuschließen, so daß dieser die Einnahme nimmt und den Musikern einen festen Gehalt zahlt. Dem Publikum und den Gastwirthen steht es natürlich frei, ein Musikcorps unter den sechs concessionirten zu wählen.

Das Gehülfenwesen ist ganz beseitigt. Braucht ein Corps Leute, so hat es diese von irgend einem anderen concessionirten zu requiriren, und nur, wenn sämmtliche Corps so viel zu thun haben, daß sie einander nicht aushelfen können, dürfen Militär- oder auswärtige Musiker zu Hülfe genommen werden. — Von den früheren Verpflichtungen des Stadtmusikus wird nur das Abblasen vom Altane des Rathhauses wieder hergestellt und dasselbe muß von den sämmtlichen Corps in der Weise übernommen werden, daß ein jedes abwechselnd eine Woche lang sich dieser Leistung unterzieht. Der Kirchendienst ist dem Theaterorchester übertragen worden. — Der Pensionsfond ist Sache der Allgemeinheit, die Krankenkasse dagegen Angelegenheit jeder einzelnen Gesellschaft. — Ein Musikcorps, dessen Personalbestand unter 18 Mann herabsinkt und das sich innerhalb eines halben Jahres nicht wieder vollständig ergänzen kann, wird als aufgelöst betrachtet und die hier heimathberechtigten Mitglieder desselben den anderen Musikcorps zugetheilt. — In Streitigkeiten entscheidet die Conferenz der Musikdirectoren und in höherer Instanz der Stadtrath. — Im Uebrigen ist die Möglichkeit offen gelassen, weitere Musikcorps zu bilden oder die Zahl der bestehenden zu verringern, je nachdem es die Verhältnisse und Bedürfnisse verlangen. Für den ersteren Fall hat sich der Stadtrath die alleinige Initiative vorbehalten.

Dieser Entwurf wurde den sechs Musikdirectoren vorgelegt und auch — nachdem die Bedenklichkeiten Einiger beseitigt waren — von denselben angenommen. Nur einer der bisherigen Directoren wollte sich nicht fügen, da durch die neue Ordnung der Dinge dem bisher von ihm beliebten Verfahren allerdings ein Ende gemacht worden wäre. Er sah indeß ein, daß er gegen die Majorität Nichts ausrichten könne; es war ihm in Leipzig nicht mehr recht geheuer und er zog es deshalb vor, sich anderswohin zu wenden. Ein anderer Musiker übernahm nun die Direction des verwaisten Corps. — Weniger leicht ließ sich die Einsprache eines anderen sogenannten Musikdirectors mit dem Entwurfe in Einklang bringen. Dieser hatte im Jahre 1848 das Bürgerrecht unter dem Titel eines Musikdirectors zu erlangen gewußt und der

Stadtrath mußte deshalb in die Errichtung eines siebenten Corps willigen, um so mehr, da der siebente Musikdirector sich der den übrigen auferlegten Probe ebenfalls unterzog. Ob übrigens das siebente Corps den aufgestellten Bedingungen und Anforderungen nach allen Seiten hin wird entsprechen können, muß die Folge lehren.

Es steht nun zu erwarten, daß binnen Kurzem der Entwurf als rechtsgültiges Regulativ vom Stadtrathe publicirt, auf diese Weise dem bisherigen Unwesen ein Ende gemacht und die Lage der hiesigen Musiker um Vieles verbessert werden wird. Die Regelung des Musikwesens, wie sie hier in's Leben treten soll, ist meiner Ansicht nach so musterhaft, alle Verhältnisse sind mit so viel Umsicht berücksichtigt, und auch die geringsten Dinge so genau bedacht und erwogen, daß man anderen Städten größeren Umfanges, in denen das für kleinere Orte sehr zweckmäßige Institut einer privilegirten Stadtmusik nicht mehr ausreicht, unsere zukünftige Einrichtung nur zur Nachahmung und zur Grundlage durchgreifender Reformen empfehlen kann.

Sehr zu Statten kam es dem Ausarbeiter des Entwurfs, daß zur Zeit in Sachsen keine Militärcorps bestehen, die man doch einigermaßen hätte berücksichtigen müssen. Die Signalisten sind ihrem Range und ihren Leistungen nach nur als Soldaten und nicht als Musiker zu betrachten. Für den Fall jedoch, daß das Kriegsministerium wieder wirkliche Militärmusikcorps einrichten sollte — was aus mehr wie einem Grunde wünschenswerth wäre — so ist in einem Paragraphen des Entwurfs auch diese Eventualität bedacht. Wie recht und billig darf ein Militärmusikcorps die Thätigkeit der Civilmusik durchaus nicht beeinträchtigen, also in der Stadt weder Concerte geben, noch Bälle und dergl. spielen. Ausnahmsweise ist es den Militärmusikern jedoch gestattet, auf Wunsch des Publicums oder irgend eines Gastwirthes, und mit ausdrücklicher Genehmigung der Directoren der concessionirten Corps, an welche sie dafür einen Beitrag zu deren Pensionskasse zu zahlen haben, musikalische Aufführungen an öffentlichen Orten in der Stadt zu veranstalten.

Das Orchester des Theaters und des Gewandhausconcertes besteht natürlich unabhängig von den übrigen städtischen Musikeinrichtungen. Der ursprüngliche pensionsfähige Stamm desselben wird von 37 Mitgliedern — die beiden Concertmeister mit inbegriffen — gebildet. Außer diesen waren früher für die Oper nur noch vier Violinen, ein Violoncell und ein Contrabaß engagirt. Das zweite Hörnerpaar, drei Posaunen, Baßtuba, große Trommel und dergl. hatte das Stadtmusikcorps zu stellen, jetzt jedoch sind diese Instrumente fest angestellten Musikern anvertraut. Für den Fall, daß eine noch stärkere Besetzung oder Musik auf der Bühne nothwendig ist, hat der Theaterdirector mit einem hiesigen Musikcorps ein Abkommen getroffen, nach welchem ihm dieses die erforderlichen Musiker gegen bestimmte Zahlung stellen muß.

Das Theaterorchester ist der Kern des Orchesters der Gewandhausconcerte, zu denen nach Ermessen des Directoriums derselben noch Musiker aus den hier bestehenden Corps zugezogen werden, indem die im Theater wegen des beschränkten Raumes im Orchester numerisch ungenügende Besetzung der Streichinstrumente für die großen Concerte noch weniger ausreicht. Dasselbe Recht der Requisition steht auch dem Directorium der Euterpe zu.

Der inneren Einrichtung des Theaterorchesters thut ebenfalls in vielen Stücken eine Reform noth — abgesehen von dem oft sehr sichtbaren Mangel mehrerer jetzt nothwendig gewordener Blasinstrumente, dem man durch Arrangements, so gut es gehen will, abzuhelfen sucht — eine Function des Kapellmeisters, um welche dieser gewiß nicht zu beneiden ist! Vor Allem müssen Mittel aufgefunden werden, die Mitglieder pecuniär besser zu stellen. Die Gagen der Musiker beim Theater stehen in keinem Verhältnisse zu den sehr hohen Anforderungen, welche an das Orchester gemacht werden und denen mit wenigen Ausnahmen jedes Mitglied genügt. Es ist nicht recht zu begreifen, wie es die Orchestermitglieder anfangen, um mit dem zu niedrigen Gehalte anständig bestehen zu können: denn bei den fast täglichen Vorstellungen, bei den vielen Proben ist es ihnen kaum möglich, durch Stundengeben und dergl. sich noch eine Erwerbsquelle zu eröffnen, gar nicht zu gedenken, daß in den Schülern des Conservatoriums, welche mehr über ihre Zeit verfügen können, Leipzig einen bedeutenden Zuwachs an Musiklehrern erhalten hat. Daß trotzdem unser Orchester so Vorzügliches leistet, daß sich stets so viele tüchtige Künstler dazu finden, ist ein Beweis mehr, daß es nicht an guten Musikern fehlt — nur sollte man diese Ueberhäufung des Faches an einem mit Recht so berühmten Institute nicht dazu benutzen, die Gehalte zu niedrig zu stellen und dem Künstler, von dem doch auch verlangt wird, daß er äußerlich anständig auftrete, unnöthige und deprimirende Sorgen um die Existenz aufzubürden. Nicht selten bleiben dem Opernbesucher als einziger Trost für eine verunglückte Vorstellung die Leistungen des Orchesters übrig. Es ist also wohl nicht zu viel verlangt, daß man die Gagen desselben mit denen mittelmäßiger oder in das Invalidenhaus gehöriger Sänger und Sängerinnen einigermaßen in ein richti-

ges Verhältniß bringen möchte. Ein auf Verbesserung der Orchestergagen gehender Antrag ging übrigens kürzlich im Stadtverordneten-Collegium einstimmig durch.

Eine schwerer noch zu bewirkende Reform ist die Ausdehnung der Pensionsfähigkeit auf alle Mitglieder des Orchesters. Es erfordert dies die Billigkeit, denn auch die nicht pensionsfähigen werden ein Mal alt und hülfsbedürftig. Es ließe sich diese Reform, ohne das Eigenthumsrecht zu verletzen, wohl auch durchführen, nur müßten die 27 Pensionsfähigen sich bereit finden lassen, ein für den Einzelnen unbedeutendes Opfer zum Besten ihrer Collegen zu bringen. Ein erhöhter und den geforderten künstlerischen Leistungen einigermaaßen entsprechender Gehalt würde sie dazu in den Stand setzen. Bei den jetzigen pecuniären Verhältnissen dürfte aber selbst ein unbedeutendes Opfer von den betreffenden Musikern kaum zu verlangen sein.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

W. Taubert, Op. 90. Walzer-Rondo Nr. 1 für das Pianoforte. Berlin, Trautwein (Guttentag). 20 Sgr.

Ein leicht und gefällig gehaltenes Musikstück, wie es scheint, neben der Absicht einer angenehmen Unterhaltung auch zu instructivem Zwecke geschrieben. Gut gespielt wird das Rondo keinen üblen, wenn auch nur flüchtigen Eindruck machen.

C. T. Brunner, Op. 221. Schweizerklänge. Sechs gefällige Tonstücke über beliebte Schweizermelodien für das Pianoforte im leichten und eleganten Styl. Nr. 1. Der Schweizerbue. Cassel, Luckhardt. 10 Sgr.

Das zweihunderteinundzwanzigste, voraussichtlich aber noch nicht das letzte Werk des fruchtbaren Componisten, geschmückt mit einem geschmackvollen Titel und einer hübschen Ansicht von Zürich, übrigens aber ziemlich fade und nichts weniger als „elegante" Variatiönchen. Voilà tout.

F. Tivendell, Op. 1. Capriccietto pour le Piano. **Cassel, Luckhardt.** 10 Sgr.

— — —, **Op. 2.** Etudes pour le Piano. **Ebend. 10 Sgr.**

Beide Werkchen erheben sich über vieles Aehnliche, was in neuester Zeit auf dem Gebiete der Pianoforte-Musik erzeugt worden ist. Eine tüchtige Handhabung der Mittel, frei von den Ungewandtheiten, wie man sie oft bei ersten Werken findet, zeichnen sie aus, und was der Componist in dem engen Rahmen der Etude und des Salonstückes sagt, gehört nicht zu den schon oft dagewesenen Gemeinplätzen. Aus alle Dem geht hervor, daß T. sehr gründliche Studien gemacht haben muß, ehe er an die Oeffentlichkeit getreten, und das ist sehr lobenswerth. Vorliegende beide Werkchen berechtigen zu den besten Hoffnungen für das Talent des Componisten und wir können ihm zu der eingeschlagenen Bahn nur Glück wünschen.

Ch. Wehle, Op. 25. Allegro de Concert en Mimineur pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.**

— —, **Op. 26.** Galop di Bravura pour le Piano. **Ebend. 17½ Ngr.**

— —, **Op. 27.** Bacchanale. Chanson à boire pour le Piano. **Ebend. 15 Ngr.**

Der Componist hat in seinen bisherigen Werken ein nicht unbedeutendes Geschick für elegante und ansprechende Claviermusik bewährt. Auch in seinen vorliegenden neuesten Erzeugnissen ist dies der Fall. Das Allegro in E-Moll (Schulhoff gewidmet) erhebt sich über den Genre der Salonmusik und kann für einen Pianisten mit vollendeter technischer und künstlerischer Bildung ein dankbares Concertstück werden. Die beiden anderen Werkchen sind Salonstücke der besseren Gattung und als solche durchgebildeten Spielern zu empfehlen.

Alex. Dreyschock, Op. 87. Elégie pour le Piano. **Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.**

— — —, **Op. 91.** Impromptu en forme d'une Mazurka pour le Piano. **Ebend. 15 Ngr.**

Beide Werkchen sind in des Componisten bekannter Weise gehalten, elegant und ansprechend, wenn auch ohne einen gerade sehr bedeutenden Inhalt. Da die Ausführung beider keine allzugroßen Schwierigkeiten darbietet, so werden sie den zahlreichen Verehrern, welche Dreyschock unter den Dilettanten hat, sehr willkommen sein.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 8. Den 20. August 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Vierter Brief.

Syrene. Schall, Geräusch und Ton. Stärke, Höhe. Klangfarbe.

Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.

Leibnitz.

In der Mitte eines großen, finsteren Zimmers befinde sich ein Stab, der unter gewissen Voraussetzungen in Schwingungen versetzt wird. Es sei dafür gesorgt, daß die Schwingungen regelmäßig aufeinander folgen, und daß ihre Geschwindigkeit fortwährend vermehrt werden kann.

Ich trete in den dunklen Raum — sagt Dove, dessen Darstellungsweise wir hier benutzen — in dem Augenblick, wo der Stab nur wenige Schwingungen macht. Weder Auge noch Ohr sagt mir Etwas von dem Vorhandensein dieses Stabes. Aber ich fühle seine Schwingungen, denn die Hand empfindet seine Schläge, wenn sie ihn berührt.

Die Schwingungen werden schneller. Sie erreichen eine gewisse Zahl und nun vernehme ich ein Geräusch. Es sind einzelne Schläge oder Stöße, die ich mit dem Ohr unterscheide; kleine Explosionen, deren Aufeinanderfolge ich zu trennen vermag.

Die Schwingungen des Stabes vermehren sich aber fort und fort. Die Explosionen erfolgen rascher und rascher, sie werden immer stärker. Es tritt ein Moment ein, wo sie mein Ohr nicht mehr zu trennen vermag; sie fließen im Bewußtsein in Eins zusammen; ich vernehme nur noch ein Sausen — und plötzlich schlägt ein tiefer Baßton an mein Ohr. Er ist von so betäubender Intensität, daß weder von meiner Stimme, noch von dem Tone irgend eines musikalischen Instrumentes, selbst nicht von dem der Orgel, das Geringste gehört werden könnte. Dieser Ton erhöht sich fortwährend. Er durchläuft alle Mittelstufen, bis zum höchsten schrillenden Ton, der in unser Ohr mit unerträglicher Intensität einschneidet. Aber nun sinkt Alles in die vorige Grabesstille zurück.

Noch voll Erstaunen über das, was ich hörte, fühle ich plötzlich von der Stelle her, an welcher der Ton verhallte, eine angenehme Wärme sich strahlend verbreiten, so behaglich, wie ein Kaminfeuer sie aussendet. Aber noch bleibt Alles dunkel.

Doch die Schwingungen werden noch schneller. Ein schwaches rothes Licht dämmert auf, es wird immer lebhafter, der Stab glüht. Erst roth, dann wird er gelb, dann blau. Er durchläuft alle Farben, bis nach dem Violett Alles wieder in Nacht versinkt.

„So spricht die Natur nach einander zu verschiedenen Sinnen, zuerst ein leises, nur aus unmittelbarer Nähe vernehmliches Wort. Dann ruft sie mir

lauter aus immer weiterer Ferne zu, endlich erreicht mich auf den Schwingen des Lichtes ihre Stimme aus unmeßbaren Weiten". — — —

Das ist die Syrene unseres Jahrhunderts, welche an Eigenthümlichkeit der Wirkung sich wohl mit jener messen kann, die einst Odysseus lockte. Ist sie auch weniger poesiereich — denn sie ist ja nur eine „Maschine" — erscheint sie darum weniger zaubervoll?

Es wäre unbillig, diesen nach Dove geschilderten idealen Versuch, der eine ganze Reihe von Versuchen repräsentirt, an demselben Körper und mit denselben Erzeugungsmitteln dargestellt zu verlangen. Die Kluft zwischen Ton und Licht ist zu groß, um sie mit einem unserer unzureichenden Mittel zu überbrücken. Wir bedürfen das auch nicht, denn wir begnügen uns hier mit dem Ton.

Eine nähere Betrachtung des von Savart erfundenen Instruments, das man die Speichensyrene nennt, zeigt uns folgende Einrichtung. Ein Stab von Eisen oder Holz, zwei bis drei Fuß lang, ist um seinen Mittelpunkt drehbar, wie zwei Speichen eines Rades um ihre Axe. An dem Gestell, auf welchem die Axe liegt, sind zu beiden Seiten des Stabes nach den äußeren Enden zu, dünne Holzbretchen dicht neben dem Stabe angebracht, ohne ihn zu berühren. So wird eine doppelte Spalte gebildet, durch welche der Stab bei seiner Umdrehung hindurchstreicht, eben breit genug, daß er an die Holzplatten nicht antrifft. Durch Räder und Schnuren wird die Axe in Umdrehungen, der Stab also in periodische Schwingungen versetzt, deren Geschwindigkeit man zählen oder berechnen kann.

Durch dieses einfache Instrument sind wir im Stande, zu bestimmen, welche Art von Schwingungen und wie viel derselben erforderlich sind, um das zu erzeugen, was wir einen Ton nennen, mithin die Bedingungen zur Tonerzeugung festzustellen. Denn daß weder der Stoß elastischer Körper an sich, noch jede Art von Schwingungen überhaupt schon hinreiche, um einen Ton zu erzeugen, lehrt schon eine einfache Ueberlegung.

Die dem Auge sichtbaren Schwingungen sind es gerade meistentheils, welche keinen Schall erzeugen können, weil sie zu langsam sind. Erst, wenn sie so schnell oder so klein werden, daß das Auge sie nicht mehr einzeln verfolgen kann, tritt das Ohr in seine Rechte ein, man hört sie, sofern ein Mittel vorhanden ist, diese Schwingungen bis zu unserem Gehörorgan fortzupflanzen. Ist dies nicht der Fall, so können sie, wenn die Grenze der Sichtbarkeit bereits überschritten ist, doch immer durch das Gefühl als Vibrationen merklich werden.

Je kleiner eine Schwingung ist, desto schneller kann sie im Allgemeinen werden, da der zu durchlaufende Weg wegen seiner Kleinheit in einer bestimmten Zeit um so öfter wiederholt werden kann. Und je schneller eine Schwingung wird, desto mehr nähert sie sich der Grenze, wo das Ohr nicht mehr fähig ist, einzelne Zeitintervalle zu unterscheiden, eben so wie das Auge nicht mehr die Raumintervalle zu trennen vermag.

Wenn wir eine glühende Kohle, an einen Faden gebunden, rasch im Kreise herumschwingen, so sehen wir nicht mehr die Kohle in einzelnen Stellungen im Raum, sondern unser Auge erhält den Eindruck eines geschlossenen feurigen Kreises, der unbeweglich fest zu stehen scheint. Aehnlich ergeht es dem Ohr bei Wahrnehmung rascher Schwingungen. Statt der aufeinanderfolgenden Schläge oder Pulse empfindet es nur noch einen Gesammteindruck, den wir Schall nennen, und der unter näher zu betrachtenden Umständen erst eine feste Gestalt in Form des Tones annimmt.

Zwischen Schall und Ton besteht ein ganz wesentlicher Unterschied. Schall nennen wir alle die Bewegungen der Körper, welche wir überhaupt durch unser Hörorgan wahrnehmen. Schall ist folglich die allgemeine Bezeichnung für alles Hörbare. Jedermann weiß aber, wie verschieden die Arten des Hörbaren sind. Wir unterscheiden durch das Gehör sehr mannigfache Abänderungen des Schalles, weil je nach der Verschiedenheit der Bewegung der Molekule, also je nach der verschiedenen Erregungsart des Schalles, der Eindruck auf das Ohr ein anderer ist.

Ist der Schall aus regellos wechselnden, nach nicht bestimmbaren Gesetzen erfolgenden, sich also nicht gleich bleibenden Molekularschwingungen hervorgegangen, so nennen wir ihn Knall, Schlag, Explosion, Geräusch oder Getöse, je nach der Stärke und Zeitdauer des Eindruckes. Diese Schalleindrücke bestehen aus Stößen oder Pulsus, welche das Ohr ganz unregelmäßig treffen. Da wir bereits wissen, daß alle Körper mehr oder weniger elastisch sind, so folgt daraus, daß auch alle Körper durch Stoß in Oscillation gerathen können, welche fähig sind, den Eindruck eines Geräusches zu erzeugen. Die Stärke desselben ist der Heftigkeit der zusammenstoßenden Körper proportional.

Es mögen zwei Bleikugeln oder zwei Elfenbeinkugeln zusammenstoßen, so hören wir den Stoß, vermittelst der dadurch erzeugten Vibrationen, als Schlag. Die Elasticität ist hierbei ein für die Art des Eindruckes ziemlich unwesentliches Element. Wenn wir eine Federbüchse öffnen oder eine Kanone abschießen, geschieht in beiden Fällen ziemlich das Gleiche. Die Luft stürzt sich plötzlich in einen luftverdünnten

Raum, ihre Theile stoßen gegeneinander und bringen einen Knall hervor, der in der Intensität bedeutend verschieden ist. Wie verschieden ist die Wirkung, wenn wir mit einer Peitschenschnur knallen, d. h. rasch die Luft durchschneiden, oder wenn ein Blitzstrahl die Luft theilt und eine Explosion hervorruft. Und doch ist in beiden Fällen die Erregungsart dieselbe.

Ein solcher hörbarer Stoß, Schlag oder Knall, kann sich in geringen Zeitintervallen selbst oftmals wiederholen ohne daß wir dadurch das Gefühl eines Tones erhalten. Ich kann mit einem Hammer rasch hinter einander aufschlagen, oder die Explosion der Kanone, oder die durch den Blitzstrahl erzeugte kann sich durch Reflexion oftmals, wie im Donner, wiederholen. In allen diesen Fäben wird es blos ein Geräusch sein, welches wir hören, das bei gehöriger Intensität in ein fortlaufendes Getöse übergegangen ist. Aber der Eindruck des Tones kann nicht erzeugt werden, so lange die Stöße in ungleich langen und in zu weit getrennten Zeitintervallen erfolgen.

Sobald aber die hörbaren Vibrationen, die Folge eines Stoßes, in gleich langen Zeitintervallen erfolgen, oder, sobald eine Reihe von Schlägen &c. in unmerkbar kleinen und regelmäßigen Zeitintervallen aufeinander folgen, so erhalten wir das Gefühl des Tones. Unser Ohr wird dabei von einer Reihe von Schlägen getroffen, die gleichweit von einander entfernt sind und unzählbar schnell hintereinander an das Trommelfell schlagen. Die Wahrnehmung eines einzelnen musikalischen Tones kann man also mit einer Reihe gleichweit von einander entfernter Punkte vergleichen, wie die folgenden:

. . . .

Ein Geräusch oder Getöse würde sich dagegen als eine Aufeinanderfolge von völlig unregelmäßigen und nach keinem Gesetz sich regelnden Punkten, etwa so darstellen lassen:

. . . .

wobei die Punkte entweder die Aufeinanderfolge der unregelmäßig erfolgenden Vibrationen für einen hörbaren Stoß, oder die unregelmäßige Aufeinanderfolge der einzelnen hörbaren Schläge bedeuten.

Zur näheren Untersuchung dieser Verhältnisse benutzen wir die Speichensyrene. Wenn der Stab dieses Instrumentes in Umdrehung versetzt wird, so erzeugt er einen Luftstrom, welcher eine ähnlich kreisende Bewegung macht, wie der Stab selbst. Man kann diesen Luftstrom schon fühlen, wenn man mit der Hand schnell durch die Luft fährt. Die bewegte Luft folgt dem Stabe, so lange sie auf kein Hinderniß trifft. Dies findet sie aber an den Bretchen, welche die Spalte bilden, durch die wohl der Stab hindurchstreichen, aber die Luft nicht augenblicklich folgen kann. Der Luftstrom wird also momentan unterbrochen, so oft der Stab durch die Spalte streicht. Die nächste Folge davon ist, daß die bewegte Luft auf das Brettchen stößt, was bei gehöriger Geschwindigkeit so heftig geschieht, daß es scheint, als würden diese von dem Ende des Stabes getroffen. Zugleich wird die Luft über dem Bret comprimirt, unter demselben verdünnt. Sobald der Stab an der Spalte vorüber ist, strömt die Luft nach, um das Gleichgewicht herzustellen, und es entsteht so ein kleiner Knall, als Folge des Luftstoßes.

So lange der Stab mit mäßiger Geschwindigkeit gedreht wird, unterscheidet man die Aufeinanderfolge der einzelnen Schläge. Wenn die Schnelligkeit größer, also die Heftigkeit des aufstoßenden Luftstromes intensiver wird, so hört man ein Schnorren, ein Geräusch, in Folge der unregelmäßig vibrirenden Holzbrettchen. Sobald aber die Geschwindigkeit des Stabes so groß wird, daß 7—8 Schläge (mit beiden Armen) in der Secunde erfolgen, entsteht zuerst ein Ton, der tiefste musikalische Ton, der überhaupt hörbar ist. Dieser Ton ist noch schnorrend, weil man die einzelnen Pulsus der Bretchen mit ihm zugleich hören kann. Werden die Umdrehungen des Stabes noch schneller, so nimmt die Reinheit des Tones zu; das Schnorren hört auf, d. h. die Bretchen sind gezwungen, jetzt ebenfalls in gleichem Tempo zu schwingen; aber auch die Höhe des Tones nimmt zu und seine Intensität wird unerträglich stark. Mehr als 30 Schläge in der Secunde gestattete der Apparat Lavart's nicht. Wir bedürfen auch nicht mehrerer.

Das Hauptresultat unseres ersten Versuches ist also: daß 7—8 Schläge in der Secunde, welchen also 14—16 Vibrationen entsprechen, nöthig sind, um einen Ton zu erzeugen, daß sie aber zugleich hinreichend sind, um den äußersten hörbaren Ton hervorzubringen*).

Wir haben somit die letzte noch fehlende Bedingung zur Tonerzeugung gefunden: eine ganz bestimmte Anzahl gleicher, hinlänglich starker, in regelmäßigen Zeitintervallen aufeinander und in gleichen Raumintervallen hintereinander folgender Stöße.

So wenig das Auge im Stande ist, diese 14—16 einzelnen Schläge per Secunde zu trennen, so wenig vermag es das Ohr. Denn die im Gehöror-

*) Lavart, note sur la perception des sons graves. Annales de Chimie et Physique, T. 47. P. 69.

gan durch einen Schlag erregten Schwingungen haben noch nicht aufgehört, wenn ein neuer Stoß gegeben wird. Es ist unerläßlich, daß die einzelnen Eindrücke in einander übergehen, um einen vollen und anhaltenden Ton zu erzeugen. Das menschliche Ohr kann der Erfahrung gemäß nur höchstens 9 Schläge in einer Secunde unterscheiden. Folgen sie schneller, so beginnen sie für uns in Einen Ton zusammen zu fließen.

Bei den gewöhnlichen Methoden der Tonerregung war die geringste Anzahl der dazu nöthigen Schwingungen bisher immer zu 32 angenommen worden. Daß Lavart mit seinem Instrumente aber schon mit der Hälfte der Schwingungen einen Ton erzeugen konnte, berechtigt zu dem Schluß, daß die Grenze des am langsam schwingensten und überhaupt noch wahrnehmbaren Tones eine ziemlich unbestimmte sei.

Es kommt nur darauf an, daß die Eindrücke der Pulsus bei dieser äußersten Grenze lange genug dauern, daß folglich die Intensität der Erregung eine ganz bedeutende ist. Je geringer die Anzahl der Stöße, desto energischer und anhaltender müssen sie sein, um gehört zu werden. Die Dauer der, durch jeden einzelnen Schlag hervorgebrachten Empfindung kann proportional mit der Zunahme der Anzahl der Schläge vermindert werden. Oder wenn die Dauer der, durch jeden einzelnen Schlag hervorgebrachten Empfindung, im umgekehrten Verhältniß zu ihrer Anzahl in einer gegebenen Zeit, vermehrt werden könnte, so würde die Grenze der tiefsten Töne gar nicht zu bestimmen sein.

Da aber die Intensität der Erregung eine Grenze hat, so hat auch der Ton für uns eine Grenze. Sehr langsame Schwingungen können deshalb nicht mehr als Ton vernommen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Dresdner Musik.

Die Oper und ihr Verfall.

Dresden, 9ten August 1852.

Seitdem das Jahr 1852 seinen Lauf begonnen hat, harren wir auf eine **neue** Oper und hoffen noch immer vergebens. Das Dresdner Hoftheater, mit zwei Kapellmeistern, mit einer vortrefflichen Kapelle, mit einem Tichatscheck und Mitterwurzer, ist nicht im Stande in 8 Monaten eine wirklich neue und nennenswerthe Erscheinung auf das Opernrepertoir zu bringen! Bedarf es mehr, als dieser einen Thatsache, um den Standpunkt zu bezeichnen, auf dem man hier endlich angelangt ist?

Es ist der Urtypus des Reactionären, des Nihilistischen, der, sei es bewußt oder unbewußt, absichtlich oder zufällig, eine Ehre darin zu suchen scheint, keine Aufgaben zu haben, als eine Verneinende, eine Vernichtende. Man verneint die Anforderungen der Gegenwart; man verneint die Ansprüche, welche die gebildete Welt an ein Kunstinstitut machen kann, das seiner Stellung nach den ersten Rang einnehmen müßte. —

Daß man die Aufgabe gar nicht kennt, welche das Theater überhaupt zu lösen hat; daß man von den Anforderungen, welche die Zukunft an die Bühne stellen wird, keine Ahnung zu haben scheint — das verzeihen wir der charakterlosen Gegenwart. Denn es ist eben ein Zeichen der Zeit, das Wahrzeichen der Reaction überhaupt, von der Zukunft keine Ahnung zu haben, gedankenlos in der Gegenwart hinzudämmern, sich der Trümmer zu freuen, und auf Ruinen zu bauen und zu wohnen. — —

Daß man aber nicht einmal im Stande ist, den alten Bau zu erhalten, das Vorhandene zu stützen und zu tragen; das man mit einem Worte nur vernichten kann, was schon vorhanden war: das zeigt von einer Unfähigkeit, von einer Ohnmacht, welche einzugestehen jede Verwaltung, wie jeder Staat, sich hüten muß, wenn sie sich nicht ihr eignes Armuthszeugniß ausstellen, ihr eignes Todesurtheil sprechen wollen. —

Die Dresdner Oper lebt nur von Reminiscenzen, sie zehrt von den Brocken, welche die schwelgerische Vergangenheit ihr übrig ließ, sie flüchtet sich auf den historischen Boden, weil sie auf dem ästhetischen Gebiet sich nicht oben erhalten kann. Dies ist eine Thatsache, die Keiner zu leugnen sich erkühnen darf, wenn er nicht fürchten will, daß ihn die Wahrheit geradezu in's Gesicht schlägt. Denn man nehme das Repertoir zur Hand, oder man gehe die Besetzungen durch, oder man prüfe die Aufführungen im Detail wie im Ensemble — allenthalben gelangt man zu demselben Resultat der Unzulänglichkeit in der Ausführung, der Unfähigkeit in der Leitung.

Der, in den Maitagen 1849 zerstörte Zwinger, der dicht neben dem Theater, wie ein Warnungszeichen steht, ist das in Stein gehauene Bild unserer Opernverhältnisse. Eine reiche und immerhin noble Architectur in Trümmern! Ein festes, unzerstörtes Fundament nutzlos, ja überflüssig, weil es Nichts mehr zu tragen hat. Einige Säulen und Statüen als Zeugen einer schönen Vergangenheit, unerschüttert in den freien Himmel hinausragend, da ihnen

kein Dach mehr Schutz, keine Strebe mehr Halt giebt, als sie sich selbst. Von der ordnenden, sorgenden Hand eines Baumeisters keine Spur. — Man thut jetzt am Zwinger, was man thun muß. Man reißt ein, bis auf's Fundament, um neu zu bauen.

Die Oper könnte sich daran ein Beispiel nehmen! Das einzige Mittel, dieses Institut zu erhalten, ist, es einzureißen, um es von Grund aus aufzubauen. Aber Einreißen ist ja radical. Und wir zehren vom Brode der Reaction! — Es ist, als wollte der Geist des alten zerstörten Opernhauses sich rächen. Als wandelte er allabendlich über die neuen Bauten, und zöge ein Opfer nach dem andern zu sich hinab und vollbrächte langsam, was eine kräftige Hand auf ein Mal vollbringen müßte, und was doch erfolgen wird: die Vernichtung der Oper. Es gilt schon nicht mehr, das Institut zu retten, sondern nur noch sein alter Ruhm. Aber auch diesen läßt man sich entreißen! —

Wessen Schuld ist es? Hier giebt es nur eine Antwort: die der Verwaltung. Es handelt sich hier nicht um Persönlichkeiten an sich, sondern nur um die Bedeutung, welche diese, als Träger eines Instituts, sich selbst aufgebürdet haben, eine Last, der sie nicht gewachsen sind. Uns gelüstet gar nicht, in das Triebwerk einer Verwaltung hineinzuschauen, die mit enormen Geldmitteln nur Mißgeburten zu Tage fördert. Wir wollen gar nicht wissen, wer die Seele eines Instituts ist, das mit colossaler Selbstverleugnung sich und seinen Credit selbst ruinirt. Wir sehen nur die Folgen, wir kennen nur die, welche dafür verantwortlich gemacht werden müssen.

Und hier sei es ausgesprochen, daß weder Orden, noch Ehrenzeichen, weder Jubiläumsfeier, noch allerhöchste Handschreiben uns überzeugen können, daß eine Verwaltung befähigt sei, die zu solchen Resultaten führt, wie man sie jetzt mit Händen greifen kann. Sie mag den besten Willen haben, sie mag durch die Vergangenheit beweisen, was sie geleistet hat, — desto schlimmer, wenn sie es nicht mehr kann. Was kümmert uns vergangener Ruhm, was kümmern uns veraltete Größen. Die Gegenwart will junge Kräfte, frische Triebe, sie fragt nur nach dem, was geleistet wird, nicht nach dem, was geleistet worden ist. Hält man Eigensinn für Charakter? — Glaubt man Stabilität sei Consequenz? Glaubt man, die Angriffe, welche seit Jahren die Dresdner Oper erfahren hat, fließen alle aus der Quelle des Eigennutzes, der Persönlichkeiten, des Neides und wie alle die Triebfedern einer demoralisirten Kritik heißen mögen? — Dann hält man sich für infallibel und die ganze Welt für bornirt — sich für rein und tadellos und die ganze Kritik für faul und verdorben. —

Wir protestiren wenigstens dagegen, daß man uns in die Klasse derjenigen Tadler wirft, die nicht wissen, was sie wollen, oder die nichts Besseres wollen, als, ihr liebes Ich durch den Fall Anderer zu bereichern, oder durch den Tadel Anderen sich bemerkbar zu machen. So charakterlos ist die Gegenwart noch nicht, daß sie nicht Federn in ihrem Dienste hätte, die der Sache dienen, und nach der Person nicht fragen. Ob oben oder unten, rechts oder links, das gilt hier gleich. Ein Theater ist kein Parlament, ein Kunstinstitut keine Staatsmaschine, die Kunstkritik kein politischer Parteikampf. Sie soll nur Partei nehmen für die Kunst an sich in ihrer jedesmaligen Beziehung zur Gegenwart.

Es ist Thatsache, daß mit der Entfernung Wagners und mit dem Engagement von Krebs als Kapellmeister der Verfall der Oper beginnt. Reißiger ist für uns todt. Ruht er auf seinen Lorbeeren, glaubt er genug gethan zu haben? Oder giebt auch er ein Kunstinstitut auf, das er noch in voller Blüthe fand? Dann hat ihm die Kunst entweder nie wahrhaft am Herzen gelegen oder er spricht der Oper selbst das Todesurtheil und bestätigt unseren Ausspruch, der eigentlich eine Grabrede ist. Hat er Intriguen gefunden, denen er nicht Stand halten will? Oder Hindernisse, die er nicht beseitigen kann? Wir wissen es nicht, wir bedauern nur, daß es so ist, wie die Sachlage jedem Unbefangenen sich zeigt.

Was bleibt uns übrig, als uns an Hrn. Krebs zu halten? Er ist die einzig sichtbare Triebfeder der Oper, darum muß er vertreten, was geschieht. Wir werden mit ihm ein ernstes Wort reden, denn er scheint zu vergessen, daß er der Kunst, daß er dem Publikum und nicht nur der Intendanz, nicht nur der Kasse, — „dem Geschäft" — verantwortlich ist. Er möge thun, was er immer gethan hat: den Tadel vornehm ignoriren oder der Opposition thatsächlich entgegenhandeln, wir lassen uns dadurch weder verblüffen, noch irre machen. Wir stöbern nicht hinter den Coulissen, wir antichambriren nicht — wir wollen weder vom ihm Etwas, noch kann er von uns Etwas wollen. Darum sind wir in dem Fall frei und unparteiisch reden und ihn vor das Forum der Oeffentlichkeit ziehen zu können. Sein Charakter, seine Person, seine Beziehungen, ja sein Wollen ist uns sehr gleichgültig und muß es sein — denn wir haben es nur mit Thatsachen zu thun, mit dem, was geleistet wird.

Wir lassen uns keinen Sand in die Augen streuen, wir halten Scheinresultate für keine. Wir wissen wohl, daß es dienstfertige Schreier giebt, die jede Opernvorstellung, die Hr. Krebs dirigirt, in auswärtigen Blättern ausposaunen, die in die Trompete

stoßen, wenn der Zettel ein Mal ein „Neu einstudirt“ zu Tage fördert. Was will denn „neu einstudirt“ heißen bei einem Institut, das eine so vortreffliche Capelle hat, die ohne Dirigent, blos von ihren Concertmeistern geleitet, sicherlich dasselbe leisten würde, als wenn Hr. Krebs den Tact dazu schlägt? Was will das heißen bei einem so guten Chordirector, wie wir an Fischer besitzen, bei der Routine der ersten Sänger, bei den hundertfachen Traditionen aus alter Zeit? Sollen wir da staunen, wenn innerhalb 8 Monaten ein Paar Opern „neu einstudirt“ heißen? Sollen wir darüber vergessen, daß der Freischütz und Don Juan — zwei der besten Opern die Deutschland aufzuweisen hat — in der unwürdigsten Weise als Flickopern eingeschoben werden, wenn man vor Angst nicht weiß, wie eine Oper fertig werden soll? Sollen wir darüber vergessen, welche Kräfte zweiten und dritten Ranges auf den Bretern sind, und welche Gäste uns mitunter aufgetischt werden? Dies nur als Präludium — das nächste Mal mehr davon.

Wir brechen das seit ¾ Jahren beobachtete Schweigen, weil wir erst eine hinlängliche Anzahl von Thatsachen beisammen haben wollten, um nicht den Vorwurf der Uebereilung oder Ungerechtigkeit auf uns zu laden. Wir wollten Hrn. Krebs Zeit lassen, sich und seine Kräfte zu entwickeln. Aber er, in seiner geschäftigen Thatlosigkeit bleibt stehen, wo er stand,

„Dreht sich in engem Zirkeltanz
Mit wenig Witz und viel Behagen
Wie junge Katzen mit dem Schwanz.“

Die gestern erfolgte erste Aufführung der „neu einstudirten“ Falschmünzer von Auber giebt uns Veranlassung, eine Reihe von Besprechungen zu beginnen, die, so lange sie in der Gegenwart nichts Neues bieten, sich mit Rückblicken und Vergleichungen begnügen müssen, wozu die Opern dieses Jahres uns schon hinlänglich Gelegenheit geben.

Die Aufführung der Falschmünzer war im Ganzen eine gelungene zu nennen. Das ist aber kein Kunststück. — Denn die Hauptpartien waren in der Hand von Tichatscheck und Mitterwurzer und die ganze Oper, die in das Genre der komischen gehört, ruht überhaupt nur auf vier Rollen. Ueber Tichatscheck's Gesang ist Nichts mehr zu sagen, weil er weltbekannt ist, über sein Spiel auch nicht, weil das nicht vorhanden ist. Mitterwurzer ist als Sänger und Schauspieler gleich vortrefflich. Er füllt jede Rolle aus. Lobend anzuerkennen ist es aber, wenn Künstler ersten Ranges sich der Uebernahme solcher kleineren Partien nicht entziehen. Die Opern gewinnen dadurch und der Sänger verliert wahrlich Nichts dabei. Denn diese Partien und, im Verhältniß zu dem geringen Aufwand von Mitteln, den sie erfordern, um so dankbarer, weil das Publikum diese scheinbare Selbstverleugnung durch Beifall zu lohnen weiß. Möchten namentlich alle 1sten Tenore sich zuweilen zu „2ten Partien“ „herablassen“ — sie könnten dadurch in künstlerischer Hinsicht nur steigen. Frl. Bunke, die Trägerin der einzigen weiblichen Partie genügte im Allgemeinen. Die Partie verlangt keine außerordentlichen Anstrengungen, und ward daher auch reiner gesungen, als wir sonst von ihr gewohnt sind zu hören. Die Coloratur ist mäßig und dankbar, mithin gefiel auch Frl. Bunke. Dies sollte ihr ein Wink sein, in dieser Sphäre zu bleiben, und sich nicht in Partien, wie die der Königin in den Hugenotten zu versteigen, deren sie in keiner Beziehung gewachsen ist. Zu erinnern wäre dabei, daß, wenn Frl. Bunke sich dem dankbaren und ihr angemessenen Genre der komischen Oper hingeben wollte, sie vor Allem eine Sentimentalität in der Auffassung ablegen müßte, die bei ihr, wie die „zum Vorhang“ aufgeschlagenen Augen, stereotyp zu werden scheint. Wie wünschten ihr dagegen eine lebendigere Darstellungsgabe, mehr esprit in der Auffassung, deutlichere Aussprache und reinere Intonation. Dann können wir ihr in der komischen Oper eine bessere Zukunft versprechen, als sie in der großen Oper jemals erreichen wird. Hr. Räder gab den Baßbuffo. Das war ein Fehlgriff in der Besetzung. Wir schätzen Hrn. Räder als Komiker, wir erkennen seine Geschicklichkeit an, im Vaudeville seinen Stimmangel durch Spiel zu ersetzen, aber für einen Sänger sollen wir ihn doch nicht halten? Er hält sich hoffentlich selbst nicht dafür. —

Für diesen Mißgriff ist Hr. Krebs verantwortlich. Wir verlangen von ihm ebensoviel Urtheil als Energie, eine solche Besetzung nicht aufkommen zu lassen — denn sie ist eines Hoftheaters unwürdig. Wir treffen hier gleich auf einen faulen Fleck. Wir haben keinen Baßbuffo! — Daß unter vier Rollen, die zu besetzen waren, sich schon eine befindet, die nur durch ein Surrogat ausgefüllt werden konnte; ist schon ein charakteristisches Zeichen unserer Opernzustände.

Das Verdienst, eine im Ganzen gelungene Vorstellung endlich ein Mal zu Tage gefördert zu haben, wird aber noch dadurch geschwächt, wenn man erfährt, daß diese Oper seit Monaten einstudirt wurde. Sie war schon im März auf dem Repertoir und wurde im August endlich zur Welt gebracht. Das soll doch nicht ein Resultat sein, dessen man sich zu rühmen hat? — Die Wirksamkeit des Hrn. Krebs als Dirigent kommt bei so kleiner Oper wenig in Betracht. Wo sie sich aber zeigen kann, schlägt

sie gewöhnlich fehl. Wir meinen hier das letzte Finale der Oper, wo ein Musikcorps auf der Bühne mit dem Orchester in Einklang zu bringen ist. — Das will hier niemals geligen. Denn erstens stimmen die zwei Orchester nie zusammen, was ohrenzerreißende Differenzen von beiläufig $\frac{1}{16}$ Intervall giebt — und ebenso groß ist die rhythmische Differenz, so daß man fortwährend ein dissonirendes Echo zu hören glaubt. Diese Schwankungen scheint man ganz in der Ordnung zu finden, denn wir hören sie unverändert immer wieder. In solchen schwierigen Momenten zeigt sich aber gerade die Umsicht des Dirigenten.

Daß man sich jetzt mit scheinbarer Vorliebe auf so kleine Opern wirft, hat seinen Grund darin, daß man große Opern nicht geben kann, entweder aus Mangel an Kräften oder aus Mangel an Energie, Umsicht und Urtheil. Von deutscher Oper ist bei uns gar nicht mehr die Rede. Die deutschen Opern sind es, die regelmäßig Preis gegeben werden, während man den italienischen und französischen Geschmack „im Schweiße seines Angesichts“ cultivirt und es doch nur zu höchst zweifelhaften Resultaten bringt. Man übersieht dabei, daß in dem Lobe, das man ihnen spendet, der gerechteste Tadel über eine nutzlos sich abarbeitende Scheinthätigkeit und das Armuthszeugniß des Geschmackes enthalten ist. — —

Hoplit.

Aus Frankfurt a. M.

Musikalische Revue vom 10ten März bis zum 10ten August 1852.

(Fortsetzung von Nr. 12 u. 15 des 36sten Bandes.)

Opern und Liederspiele (größtentheils ein und mehrere Male wiederholt): Die beiden Füchse. Die Heimkehr aus der Fremde. Der Prophet. Wilhelm Tell (neu einstudirt). Oberon. Martha. Belisar und Scenen aus Zauberflöte, Robert und Barbier von Sevilla. (In diesen neun Opern gab Frau Gundy-Reuther die Fides, Mathilde, Rezia, Martha, Antonina, Königin der Nacht, Isabella und Rosine.) Die neue Fanchon. Maurer und Schlosser. Die beiden Schützen. Loreley. Faust. Armand. Joseph in Egypten. Shakespeare oder der Traum einer Sommernacht. Komische Oper in drei Acten nach dem Französischen des Rosier und de Leuven von Carl Gollmick und Ambroise Thomas. (Neu und mehrere Male wiederholt.) Frl. Babnigg sang die Regimentstochter, Rosine, Henriette, Prinzessin (Johann von Paris), Isabella (2ter und 4ter Act aus Robert); das Nachtlager. Versprechen hinter'm Heerd (Oesterreichische Alpenscene von Baumann mit Frl. Höfer als Nandl). Die Zillerthaler. Preciosa. Göthe's Egmont mit Beethoven's Musik. Zampa. Norma. Stradella. Johann von Paris. Gastrollen-Cyclus der italienischen Gesellschaft aus Brüssel unter Hrn. Bocca: Lucrezia. Lucia. Pasquale (komische Oper in drei Acten von Donizetti, neu und mehrere Male wiederholt). Puritaner. Barbier. Othello. Ernani und Sonnambula. (Gäste bei den Gästen: Amina, Signora Lesnievska I., Lisa, Signora Lesnievska II.)

Der Status quo unserer Opernmitglieder wird unseren Lesern noch von der letzten Revue bekannt sein. Frl. Babnigg vom Theater zu Breslau ist für das Fach der Soubretten und Coloratur-Prinzessinnen engagirt, und — auch nicht engagirt, denn seit Monaten steht sie fortwährend noch dreibesternt auf den Zetteln. Man wartet allem Anscheine nach so lange, bis sich der Beifall festgestellt. Obgleich ungemessene Provocationen vor ihrem Auftreten ihre Stellung gefährdet haben, halte ich sie nichts desto weniger für eine glückliche Acquisition. Leichte Höhe, schöner Triller, Bravour, degagirtes Spiel, mit so viel Anmuth und Koketterie als gerade nöthig, und eine artige Persönlichkeit eignen sie ganz zu diesen Fächern. Als Prinzessin von Navarra, Susanne in Figaro und Regimentstochter ist sie ausgezeichnet. Störend ist nur gerade Das, worauf sie großen Werth legt, nämlich ein maßloses Ziehen einzelner Töne, wodurch jede Oper, in der sie singt, um eine halbe Stunde länger dauert. Wahrscheinlich, und so wie die Sachen jetzt stehen, wird ihr Frau Behrend-Brandt, die man nun täglich erwartet, den Rang streitig machen. Veränderungen sind, daß uns die Damen Tomala und Kanz verlassen haben, und Hr. Wilke, so brauchbar in Oper und durchgreifend im Schauspiel, ebenfalls die hiesige Bühne quittiren wird. Frl. Tomala, eine Anfängerin mit schönen Mitteln, hat erst nach Lösung ihres Contracts eine erhöhte Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und verläßt uns offenbar zu früh, indem noch Manches zu erwarten war. Zweckmäßig beschäftigt wird ein blühendes Mädchen mit einer schmelzenden Sopranstimme überall Engagement finden. Frl. Kanz hat dagegen am Stettiner Theater ihr Glück gemacht, so sagen wenigstens Privatbriefe und öffentliche Blätter, was uns um dieses schönen Talents willen herzlich freut. Ein größerer und zwar unersetzlicher Verlust droht uns aber in dem Abgang der Perle unserer Oper, unserer Anschütz-Capitain. Die Kündigung von ihrer Seite soll in Folge ungeeigneter Beschäftigung und ihr zugefügter Kränkungen

erfolgt sein. Das Publikum will aber um so weniger an ihren Abgang glauben, da sie gerade in der letzten Zeit als Fidelio, Gräfin Almaviva und neuerdings als Emmeline Alles bezaubert hat. Ich hoffe die Sache nächstens revociren zu können.

(Fortsetzung folgt.)

—

Leipziger Musikleben.

Theater.

Ueber die einzige Neuigkeit der letzten Monate, Dessauer's Paquita, haben diese Bl. schon berichtet. Die Wahl war eine sehr unglückliche, dies um so mehr, da, ganz abgesehen von Wagner's Schöpfungen, viele bei weitem bessere Werke vorhanden sind, z. B. Sobolewski's Opern, welche nicht zur Aufführung kommen. Nur die Erwägung, daß die Aufführung des Tannhäuser in naher Aussicht steht, kann uns jetzt entschädigen für Das, was zu wünschen übrig blieb. In den letzten Wochen waren es fast ausschließlich die mimisch-plastischen Darstellungen des Prof. Keller aus Petersburg, welche das Publikum beschäftigten. Anfangs nur wenig besucht, fanden dieselben nach und nach solchen Beifall, daß die letzten Vorstellungen, trotz des schönen Wetters, ein ganz besetztes Haus zeigten. In der That darf uns der Anfangs spärliche Besuch nicht Wunder nehmen. Nicht zu gedenken des Umstandes, daß derartige Kunstleistungen überhaupt noch der herrschenden Geistesrichtung widerstreiten, so ist insbesondere in dem musikalischen Leipzig wenig Sinn für die bildenden Künste. Mich interessirten die Darstellungen des Hrn. Keller zunächst, weil sie mir einen Beweis zu geben schienen, — dieser Umstand rechtfertigt die Erwähnung in dies. Bl. — daß auch in der bildenden Kunst das Streben sich regt, die bisherigen Schranken zu durchbrechen, das Streben nach unmittelbarem Leben. Was bisher vorzugsweise beliebt war, lebende Bilder, so wie die Nachahmung antiker Statuen in farbloser Darstellung zeigt uns nur das durchaus Unkünstlerische der Nachahmung, und wir haben den Unsinn vor uns, daß der lebende Mensch sich dieser Eigenschaft begiebt, dem Todten sich unterordnet, weshalb ich auch an solchen Darstellungen nie ein anderes Interesse, als nur das der Virtuosität der Nachahmung habe finden können. Die Darstellungen des Hrn. Keller waren anderer Art, indem die Gruppen, wie auch neuerdings schon mehrfach versucht worden ist, auf sich drehender Scheibe allseitig den Blicken dargeboten wurden. War auch in der Composition Manches zu tadeln, die in der Luft schwebenden Figuren als durchaus geschmacklos zu bezeichnen, die eben erwähnte Eigenschaft schien mir ein beachtenswerthes Element zu enthalten. Kann man indeß darüber noch verschiedener Ansicht sein, so verdienen dagegen zwei weibliche Figuren, Frau Keller und deren Schwester, wegen ihrer überaus großen Schönheit ungetheilte Bewunderung. Beide waren es, welche den Darstellungen den sie umgebenden Zauber verliehen, die Erstere bei voller Entfaltung aller Formen, die Zweite mehr in jungfräulicher Strenge derselben. Die Darstellungen geschahen natürlich in Tricots, und waren, obschon der Nacktheit ziemlich gleichkommend, in höherem Sinne überaus anständig. Daß ängstliche Gemüther daran Anstoß nahmen, ist eine nothwendige Folge unserer bisherigen Geistesrichtung. Auch zwei lebende Bilder stellte Prof. Keller, zwei Altarbilder von Rubens, den gekreuzigten Christus darstellend. Die Erscheinung dieser Bilder auf dem Theater hatte im ersten Augenblicke etwas Frappantes; der Fortschritt, der darin liegt, war so bedeutend, daß man seinen Sinnen zu mißtrauen zunächst geneigt war. Der bildenden Kunst gelang es hier, zu verwirklichen, was einige Dichter nur als einen in weiter Ferne liegenden Gegenstand bezeichnet haben, Christus auf das Theater zu bringen, in ihrem Sinne natürlich als Held eines Drama. —

In letzter Zeit gastirte Frl. Fastlinger aus Weimar, bis jetzt zwei Mal als Emmeline und ein Mal als Agathe. Das Erscheinen der vorsündfluthlichen Schweizerfamilie, die hier lange nicht gegeben wurde, hatte ein großes Publikum herangezogen. Die jüngere Generation langweilt sich zwar entsetzlich, denn es ist nichts darin, was sie interessiren könnte, aber die ältere verknüpft damit allerhand Jugenderinnerungen, und so erklärt sich, daß es Leute giebt, welche dergleichen Dinge noch mit ansehen können. Frl. Fastlinger leistete als Emmeline, wo ich sie hörte, in Gesang und Spiel sehr Gutes. Sie erschien mir als strebsame, verständige Künstlerin. Was die Stimme betrifft, so konnte ich mich damit zur Zeit nicht ganz befreunden, da öfter eine etwas störende Ungleichheit derselben zu bemerken war. Frl. Fastlinger litt jedoch jetzt unter fortdauernder Unpäßlichkeit, und wir müssen deshalb eine günstigere Disposition abwarten. Sehr zu rühmen ist die treffliche Aussprache der Worte. — Noch mehrere Gastspiele stehen in nächster Zeit in Aussicht, zunächst das der Frau Howitz-Steinau. Auch Pischek, heißt es, werde kommen.

B.

Kleine Zeitung.

Aus Leipzig. Wir hatten kürzlich Gelegenheit von dem hiesigen Gesangverein „Ossian" eine Composition von Joseph Heller in Prag: „An die Hoffnung", Text aus Tiedge's Urania, zu hören. Es verdient dieses Werk Anerkennung, denn abgesehen von der geschickt gehandhabten Form, ist sein Inhalt, wenn auch nicht immer neu, doch keineswegs unbedeutend. Die von dem Text gebotene feierliche Stimmung ist vom Componisten gut getroffen, das Ganze in ruhiger und dem Geiste Tiedge's entsprechender Weise gehalten. Ein Hauptmangel dieser Composition ist jedoch die fast durchgehehend beibehaltene äußerst hohe Lage der Sopran- und Tenorstimmen. Es sind den Chor-Sopranen sehr oft und lange hintereinander die Töne a b sogar h zugemuthet, wie auch überhaupt die Stimmen im Allgemeinen nicht recht gesangsmäßig — wenn wir so sagen dürfen — liegen. Das b und h darf man wohl von einem Solo-Sopran verlangen, im Chor sind diese Töne, namentlich bei unserer gegenwärtigen hohen Stimmung, jedoch höchstens nur vereinzelt und im stärksten Forte anwendbar. Es ist die hohe Lage der Singstimmen bei diesem Werke um so mehr zu beklagen, als dadurch viele Gesangvereine, für die es ein sehr brauchbares Stück sein könnte, davon abgeschreckt werden. Abgesehen hiervon giebt die Composition aber ein Zeugniß für das Talent Jos. Hellers, der, bei späteren Werken dieser Gattung den erwähnten Mißstand vermeidend, sich gewiß bald allgemeinere Anerkennung zu verschaffen wissen wird.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. Wagner hat in Breslau mit dem entschiedensten Erfolge gastirt, besonders ist die Vorstellung von Montecchi und Capuleti eine glänzende gewesen, in welcher auch Frau Moritz als Julia sich neben der gefeierten Gastin große Anerkennung zu verschaffen wußte. Dem Vernehmen nach wird letztere Sängerin die Breslauer Bühne wieder verlassen.

In Hamburg hat Frl. Eugenie Fischer als Fides und Orsino (Lucrecia Borgia) sehr gefallen.

Frau Behrend-Brandt gab in Prag zu ihrem Benefiz Halevy's Jüdin mit großem Erfolge.

Servais hat von Odessa kommend in Jassy in einer Soirée beim Fürsten Stourdza gespielt.

Der Tenorist Mathieu ist in Paris als Edgardo (Lucia) mit vielem Beifall aufgetreten. Demnächst wird er in der großen Oper den Eleazar (Jüdin) singen.

Frl. Vibrans aus Braunschweig, Schülerin von F. Böhme in Dresden, betrat am 13. August daselbst zum ersten Male die Bühne. Sie hatte zum Debut die Rolle der Irma im Maurer und Schlosser gewählt, und fand allgemeinen, wohlverdienten Beifall. Frl. Vibrans ist bereits für die Hofbühne gewonnen und läßt sowohl im Gesang, als Spiel, das Beste hoffen.

Musikfeste, Aufführungen. Am 6ten August ward in Halle unter Robert Franz's Leitung der Elias aufgeführt. Die HH. Behr und Schneider, so wie der Violoncellist Hr. Grützmacher aus Leipzig wirkten mit.

Am Tage des Kirchweihfestes der Stadt Pesth wurde daselbst Cherubini's Krönungs-Messe aufgeführt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musikdirector Heintze in Amsterdam (früher Clarinettist im Leipziger Orchester) ist zum Ehrenmitgliede des dortigen Vereins Natura artis magistra ernannt worden.

Neue und neueinstudirte Opern. Zu der zum 1sten September bestimmten Eröffnung des lyrischen Theaters in Paris hat Ad. Adam eine neue Oper geschrieben.

Die Oper „Der Herzog von Foix" von Galli ist in Padua mit großem Enthusiasmus aufgenommen worden. Der Componist wurde oft gerufen und ihm zuletzt eine Krone von Gold zugeworfen.

Die russische Nationaloper „Die Schlacht von Kulikowa" von Rubinstein hat in Petersburg sehr gefallen.

Todesfälle. In Petersburg starb kürzlich die Gesanglehrerin Frau Marianne Czecca. Sie war auch die Lehrerin der Frau Sontag, der sie ihre glänzende Stellung in der russischen Hauptstadt verdankte.

Frau Katharine Rey, die Mutter der bekannten Sängerin Frl. Jenny Rey, ehemals selbst eine gefeierte Sängerin am k. k. Hofoperntheater, starb am 25. Juli in Wien.

Vermischtes.

Das neue Theater in Hannover wird nicht mit Figaro's Hochzeit, sondern mit dem Propheten eröffnet werden.

Die vom Ritter Lucam angestellten Nachforschungen in Haydn's Grab (s. Nr. 6 d. Bl.) sind ohne Erfolg geblieben.

Marschner's Oper Austin wird am k. k. Hofoperntheater in Wien einstudirt.

Der Theater-Director Springer in Magdeburg hat die Choristinnen sofort entlassen, da sie sich weigerten in den mimisch-plastischen Darstellungen des bekannten Prof. Keller mitzuwirken.

Der ♃ Correspondent der Augsburger Allgemeinen Zeitung bringt aus Berlin unterm 4ten August (Nr. 220) folgende geistreiche musikalische Notiz: „Hr. Richard Wagner, bekannt durch seine abstrusen Compositionen und Schriften, arbeitet jetzt, wie die Kreuzzeitung meldet, an einer Trilogie von Opern, wenn man so sagen darf".

Der ♃ Correspondent thäte klüger, sich nur mit der Politik und nicht mit der Musik zu beschäftigen, wenn er sich

durch seine „abstrusen" Behauptungen nicht blamiren will, „wenn man so sagen darf". —

Derselbe Correspondent wechselt zwei Tage später (in Nr. 223) die Flagge und posaunt aus: „Richard Wagner's Oper: „Der Tannhäuser" soll am 15ten Oct. als Festvorstellung gegeben werden. Daß man sich durch die politischen Antecendentien des Componisten nicht hat abhalten lassen, diese Wahl zu treffen, wird hier als ein erfreuliches Zeichen von Liberalität begrüßt." — Das heißt doch, die Charakterlosigkeit auf die Spitze treiben! — Man macht die Aufführung der Oper zu einer politischen Frage, und dankt der Regierung für die Gefälligkeit, daß sie einen „Demokraten" nicht auch in seinen „abstrusen" Werken, oder in effigie, vernichtet. Mit demselben Rechte könnte man die Zollvereinsfrage vom ästhetischen Standpunkte aus beleuchten und die Dresdner Conferenzen in Musik setzen!

Wagner's Tannhäuser soll auch in Dresden wieder zur Aufführung kommen. — Wir erfahren aus guter Quelle, daß die Direction sich an Johanna Wagner mit der Anfrage gewendet hat, ob sie in Dresden zu gastiren gesonnen sei. Im Fall ihrer Zusage steht der Tannhäuser bestimmt in Aussicht, während er ohne Johanna Wagner aus Mangel an genügender Besetzung, nicht zur Aufführung gelangen kann.

In Wiesbaden wird Wagner's Tannhäuser unter Schindelmeißer zur Aufführung vorbereitet. Die Zeichnungen rc. sind zu diesem Zweck vom Dresdner Hoftheater dahin abgesendet worden.

Charles Mayer beabsichtigt, in Verbindung mit dem Concertmeister Schubert, in Dresden Trio-Soiréen im streng classischen Styl für die nächste Wintersaison zu arrangiren.

Im Coventgarden-Theater zu London ist Spohr's „Faust" nun bereits zum vierten Male gegeben worden, doch soll er keine „Kassenoper" sein. Der „Prophet" macht dagegen noch immer volle Häuser! — Die Hugenotten und der Prophet sollen die Direction von Coventgarden schon mehrmals gerettet haben! Bellini, Donizetti und Meyerbeer sind, wie die „Illustrated London News" offenherzig eingesteht, in England die musikalischen Halbgötter.

Lumley hat die Direction von Her Majesty's Theatre nun abgegeben, um die der italienischen Oper in Paris zu übernehmen. Für die nächste Saison soll Mitchell Lumley's Stelle in London einnehmen. Man hofft, daß Her Majesty's Theatre dadurch „einen Theil seines alten Glanzes wieder gewinnen werde".

Im Coventgarden-Theater ist eine neue Oper aus der Feder des in London populären Jullien gegeben worden. Sie heißt „Piedro il Grande" und ist seit lange versprochen. Sie soll ein „sehr forcirtes Tutti frutti aus allen möglichen modernen Opern sein", aber, never mind! — sagt der Corresp. der A. A. Z. — Sie wird Kassenstück werden.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 7, S. 70, Sp. 1, Zeile 7 von unten lese man 27 anstatt 37. Ferner S. 70, Sp. 2, Zeile 19 von oben „fühlbaren" statt „sichtbaren".

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ch. Mayer, Op. 153. Cinq grandes Etudes caractéristiques pour le Piano. Offenbach, J. André. 3 Fl.

— —, Op. 125. La Gracieuse. Valse brillante pour le Piano. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

— —, Op. 142. Zwölf Novellen für das Pianoforte. Vier Hefte. Ebend. Jedes Heft 2 Fl. 30 Kr.

Es ist nicht nöthig die allgemein bekannte Wahrheit zu wiederholen, daß der Componist, nachdem er seine frühere, bessere Richtung aufgegeben, entschieden dem Industrie-Ritterthum sich zugewendet hat. Von Musik kann da ein für alle Mal nicht mehr die Rede sein. Betrachtet man nun die vorstehenden Compositionen von diesem Gesichtspunkte aus, so kann man ihnen die Anerkennung geschickter Arbeit nicht versagen. In dieser Hinsicht hat er vor vielen anderen Genossen, die sich meist nur als handlangende Knappen erweisen, wenigstens Manches voraus; denn seine Compositionen befriedigen doch immer technisch und harmonisch, und sind von einem Wohlklange begleitet, der in gewisser Hinsicht dem sinnlichen Ohre von einiger Annehmlichkeit ist. Denn musikalische Gedanken zu erzeugen, ist gar nicht der Vorwurf des Componisten, sein eigentliches Element, in dem er sich mit süßer Selbstzufriedenheit ergeht, ist das Spielen mit Tönen zur heiteren Ergötzlichkeit seiner selbst und einer zahllosen Menge von industriedurstigen Pianodilettanten. Diese werden daher in den genannten Compositionen vollauf ihr Müthchen kühlen können.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Franz Glöggl in Wien.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 9. Den 27. August 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Vierter Brief.

Schallentstehung. Geräusch und Ton. Grenzen der Hörbarkeit. Höhe, Intensität, Klangfarbe.

(Fortsetzung.)

Mit der Erforschung der untersten Grenze der hörbaren Schwingungen haben wir zugleich die Erfahrung gemacht, daß der am langsam schwingenste Ton auch der tiefste sei. Wir bemerkten bereits, daß mit der steigenden Schnelligkeit der Schwingungen des Stabes, die Höhe des Tones zunahm. Ohne uns jetzt bei den Einzelnheiten dieser Erscheinung aufzuhalten, suchen wir sogleich das andere Extrem auf. Denn wir können uns von vorn herein sagen, daß, wenn auch die Tonhöhe mit der Schwingungszahl zunimmt, dies doch nicht in's Unendliche fortgehen kann, sondern daß es dafür eine Grenze geben muß.

Daß diese Grenze in den Körpern selbst liege, wäre wohl denkbar. Sie könnte dadurch gezogen sein, daß die Körpermolekule nicht im Stande wären, über eine gewisse Grenzzahl hinaus noch schneller zu schwingen. Diese Frage ist nur durch ein neues Experiment zu lösen.

Wir nehmen also die Speichensyrene von Savart wieder zur Hand. In ihrer alten Form kann sie uns aber nicht mehr dienen, denn sie erlaubt nur 30 Schläge per Secunde. Wir folgen also Savart's Beispiel*), beseitigen die Stäbe, sowie die Holzplatten, welche die Spalten bildeten, und stecken statt dessen auf die Axe eine Scheibe, welche an ihrem Umfang mit Zähnen oder Einschnitten versehen ist, ungefähr so, wie die Sägezähne an einer Kreissäge. Ein einziges Holzblättchen oder auch ein Kartenblatt wird mit seiner Kante so nahe an die Scheibe geschoben, daß ihre Zähne diese Kante berühren.

Wird die Scheibe langsam gedreht, so schlägt ein Zahn nach dem andern an das Blättchen und drückt es nieder. Dies giebt jedes Mal einen Stoß. Das Blättchen ist aber elastisch. Sobald es niedergebogen, und der Zahn vorüber ist, schwingt es in seine vorige Lage zurück, noch ehe der folgende Zahn auftrifft. So erzeugt jeder vorübergehende Zahn einen Stoß, und mit demselben einen Hin- und Hergang des Blättchens, also eine Doppelschwingung. Das Rad mag so schnell gedreht werden, als man nur immer will, so wird jedem Zahn doch immer eine Doppelschwingung entsprechen, sobald die Zähne nur in gehöriger Entfernung von einander stehen.

*) Annales de Chimie et Physique, Bd. 44, 337

Die Schnelligkeit der Umdrehung hat man ganz in seiner Gewalt durch Schnuren und Räderwerk, das man beliebig anbringen kann. Savart befestigte zuerst eine Scheibe auf der Welle, welche 400 Zähne hatte. Eine Umdrehung der Scheibe gab also schon 400 Stöße. Er steigerte die Umdrehungen der Scheibe bis auf 10 in der Secunde, erhielt somit in einer Secunde 4000 Stöße. Der Ton wurde bis zu dieser Grenze natürlich immer höher und sehr rein. Sobald aber die Zahl der Stöße durch schnellere Drehung noch vermehrt wurde, erschien der Ton schwach und unbestimmt.

Savart wiederholte den Versuch nun mit einer größeren Scheibe von 720 Zähnen. Da bei dieser die Zähne weiter auseinander standen, waren die Schläge stärker und exakter von einander getrennt, folglich auch der Ton intensiver. Savart trieb die Schnelligkeit der Bewegung mit dieser Scheibe bis zu 24000 Doppelschwingungen in der Secunde.

Bei dieser extremen Geschwindigkeit war der Ton sehr fein, etwas undeutlich, aber dennoch hörbar. Hierbei machte man die merkwürdige Beobachtung, daß manche Personen diesen Ton hörten, Andere nicht. Trotzdem war Savart überzeugt, daß durch seinen Versuch die Grenze der wahrnehmbaren Töne noch nicht erreicht sei. Er glaubte, daß, wenn man Mittel fände, die Schläge noch mehr zu verstärken, man auch noch höhere Töne hören müßte.

Doch würden die Apparate zu solchen Versuchen zu kostbar und zu schwierig zu handhaben sein. Wir können uns mit dem gewonnenen Resultat auch begnügen. Wir haben dadurch erfahren, daß wir alle Töne hören und unterscheiden können, welche durch 7 bis 24000 Schläge oder Doppelschwingungen, also durch 14 bis 48000 einfache Hin- oder Hergänge per Secunde erzeugt werden. Einen Ton unter 7 Schwingungen hören wir ebenso wenig, als einen, der über 24000 hinaus liegt, es wäre denn, daß der Ton durch Mittel verstärkt werden könnte, die wir noch nicht besitzen.

Da wir aber durch diese Radsyrenen, wie leicht zu berechnen ist, noch mehr als 24000 Stöße erzeugen können, die wir trotzdem nicht hören, ja, da wir sogar die Erfahrung gemacht haben, daß schon nicht alle Menschen diesen äußersten hohen und feinen Ton hören, — so liegt darin der Beweis, daß die Grenze des höchsten Tones, folglich die Grenze der Hörbarkeit überhaupt nicht in den Körpern an sich, sondern in der Eigenthümlichkeit unseres Ohres zu suchen ist.

Für unser Ohr ist es gleichbedeutend, ob ein Körper mehr als 24000 Schwingungen, oder gar keine Schwingungen mehr macht. In beiden Fällen ist lautlose Stille für uns vorhanden. Für andere als menschliche Ohren ist gar nicht undenkbar, daß die Grenze der Hörbarkeit erst da beginnt, wo sie für uns zu Ende ist. —

Soviel hat Savart aber durch andere, ganz directe Versuche festgestellt, die wir hier nicht verfolgen können, daß jedes Ohr noch den außerordentlich kleinen Zeitintervall von $\frac{1}{1000}$ Secunde sehr genau und deutlich unterscheiden kann, was einem Ton von 10000 Doppelschwingungen entspricht. Die höheren Töne sind zwar noch hörbar, aber nicht für Alle gleich gut und können auch nicht mehr so exakt berechnet und verglichen werden.

Bei diesen Versuchen haben wir am Ton schon zweierlei unterschieden, nämlich seine Höhe und Tiefe und seine Stärke oder Intensität.

Wenn wir mehrere tonerregende Instrumente mit einander vergleichen, so finden wir endlich noch, daß auch der Klang (Timbre) oder die Klangfarbe der verschiedenen Instrumente eine andere ist und erkennen darin das dritte charakteristische Unterscheidungszeichen der Töne.

Daß die Unterscheidung der Töne nach ihrer Höhe und Tiefe auf der Menge der Schwingungen beruhe, wußte man schon lange vor Savart. Einen Ton nennt man höher als einen anderen, wenn der ihn erzeugende Körper, in gleicher Zeit eine größere Anzahl von Schwingungen macht. In der Harmonie und der darauf gegründeten Theorie der Musik ist diese Höhe des Tones und sein Verhältniß zu anderen Tönen die einzige Eigenschaft, die in Betracht kommt.

Da sich dieses Tonverhältniß lediglich auf Zahlen gründet, welche die absolute Anzahl oder das relative Verhältniß der Schwingungen ausdrücken, so erkennt man schon hieraus, daß die Harmonielehre auf dem Fundament der Mathematik ruhen muß, und nur aus mechanischen Grundbetrachtungen folgerecht hervorgehen kann. In welcher Function dabei unsere Seele zunächst thätig sein muß, ist durch den berühmten Ausspruch von Leibnitz bezeichnet, den wir als Motto dieses Briefes gewählt haben: „Daß die Seele im Geheimen, sich selbst unbewußt, die Schwingungen zähle und so die Töne sich als Zahlen vorstelle und mit einander vergleiche". Die Consequenzen dieses Satzes, wie sie namentlich in neuester Zeit W. Drobisch entwickelt hat, sind erst später zu verfolgen.

Auf einen Zusammenhang zwischen Schwingungszahl des tonerzeugenden Körpers und Wellenlänge des tonfortleitenden Mittels, kann schon aus den Beispielen geschlossen werden, welche wir im vorigen Briefe über die Wellenentstehung gegeben

haben. Vorläufig sei auf diesen Zusammenhang nur aufmerksam gemacht.

Die zweite Eigenschaft des Tones, seine *Stärke* oder *Intensität*, hängt schon nicht von so einfachen Verhältnissen ab, als die Tonhöhe. Es treten hier eine ganze Reihe von Bedingungen zusammen. Die Intensität des *erregten* Schalles hängt theils ab von der Beschaffenheit des *Körpers*, namentlich von seinen Elasticitätsverhältnissen; theils von der *Stärke* der ursprünglichen Erregung; theils von der *Art* dieser Erregung.

Daß ein schlaff gespanntes Trommelfell keinen so intensiven Schall geben kann, als ein scharf gespanntes, dessen Elasticität durch äußere Spannung vermehrt ist, wird Jeder begreiflich finden. Daß die Intensität des Schalles — den man bei der Trommel noch keinen Ton nennen kann, obgleich er, wie bei der Pauke, dazu gemacht werden kann — zugleich davon abhängt, ob man stärker oder schwächer auf das Fell schlägt, und ob man sich dazu eines Holzstäbchens oder eines Paukenschlägels bedient, ist eben so klar.

Stärke und Art des Stoßes bestimmt die *Weite* der Ausbiegungen des tönenden Körpers, ändert aber Nichts an der *Geschwindigkeit* der Schwingungen. Denn zwei gleich lange Pendel schwingen — wenigstens annähernd — gleich schnell, ihr Schwingungsbogen sei groß oder klein. Die Intensität des Schalles hängt also von der *Größe* der schwingenden Bewegungen ab, die der Körper machen kann.

Daher muß eben ein langsam schwingender Körper größere oder weitere Schwingungen machen, d. h. stärker tönen, wenn seine Schwingungen gehört werden sollen. Eben so mußte auch der höchste hörbare Ton der Radsyrene durch größere Schwingungen, d. h. stärkere Stöße mit weiter auseinander liegenden Zähnen erzeugt werden, wenn man ihn noch deutlich hören wollte. Die Grenzen der Hörbarkeit ziehen sich folglich bedeutend enger zusammen, wenn die Intensität eine geringere ist. Daraus folgt, welchen großen Einfluß die Wahl des schallerregenden Mittels auf die Grenze der Hörbarkeit ausübt. Und dies gilt nicht nur für die Tonhöhe, sondern wie wir sehen werden, auch für die Entfernung, bis zu welcher der Ton gehört wird, also für die Stärke des *fortgepflanzten* Schalles.

Was der *Klang* der Töne sei, läßt sich weder beschreiben, noch definiren, man muß es eben hören. Es ist die Eigenthümlichkeit der unendlich verschiedenen Töne, wodurch diese, wenn auch an Höhe und Stärke einander vollkommen gleich, dennoch für jedes Ohr unterscheidbar sind. Es ist die Farbe oder Schattirung, die dem Tone Leben giebt, und ihn in scharfgezeichneter Individualität erscheinen läßt. Die Franzosen haben dafür die feine und glückliche Bezeichnung: Timbre, die Engländer das schwerfällige Quality. Wir bezeichnen diese Eigenthümlichkeit der Töne wohl am Besten mit *Klangfarbe*.

So wenig diese zu definiren ist, so wenig ist eigentlich auch eine Ursache zu erklären. Wir wissen nur, daß die Klangfarbe abhängt von der *Struktur* des tönenden Körpers, und daß sie von der *Schwingungsart* der Molekule bedingt ist. Bis auf den Grund verfolgen können wir aber diese Erscheinung nicht. Wir müssen uns mit Vergleichen, mit Vermuthungen begnügen, und damit ist in wissenschaftlicher Hinsicht so gut als Nichts geleistet.

Die Klangfarbe ist das höhere geistige Element des Tones, das, wodurch der ästhetische Genuß hauptsächlich bedingt wird, denn sie giebt uns eine Mannigfaltigkeit von Erscheinungen in einer Toneinheit. Sie ist es, worauf die Wirkung der einzelnen *Instrumente* so wie die des *Orchesters* basirt ist. Welcher Unterschied liegt im Klang einer Orgel, einer Geige, einer Glocke, eines Pianoforte, einer Pauke, eines Fagottes, einer Posaune, einer menschlichen Stimme. Ein geübtes Ohr hört sie aber doch alle miteinander und nebeneinander, selbst wenn sie Alle denselben Ton anschlagen.

Daß die *Struktur* der Körper dabei eine Rolle spielen muß, ist aus Folgendem erklärlich. Wir haben schon früher bemerkt, daß durch mechanische oder chemische Einwirkungen die Struktur und Elasticitätsverhältnisse sich ändern. Langfaseriges Schmiedeeisen verwandelt sich durch anhaltende Stöße in körniges Gußeisen. Silber wird durch Zusatz von Kupfer härter und elastischer. Eisen wird durch Entfernung seines Kohlenstoffes zu Stahl. Kautschuk wird durch Vulkanisiren, d. h. durch Imprägniren mit Schwefel, *vollkommen* elastisch.

Alle diese Struktur und Elasticitätsänderungen haben auch auf den Klang Einfluß, der beste Beweis, daß Beide im Zusammenhang stehen. Sobald ein Körper lange Zeit in gleicher Weise schwingt, ordnen sich seine Molekule nach und nach anders, wodurch diesen Schwingungen leichter entsprochen wird. Darum schwingt ein, oft in Schwingungen versetzter Körper, besser und er klingt auch reiner. Eine alte Geige klingt besser als eine neue, weil sie schon öfter gespielt wurde, d. h. länger in gleicher Weise vibrirt hat.

Daß die *Schwingungsart* der Molekule bei dem Klange eine große Rolle spielt, geht schon daraus hervor, daß der *Klang* mit der *Reinheit* des Tones in innigem Zusammenhang steht. Je reiner ein Ton, desto schöner und entschiedener seine *Farbe*.

Reinheit ist aber nichts Anderes, als **Gleichförmigkeit der Schwingungen.** Diese Gleichförmigkeit beruht theils auf der Art und Größe der Elasticität, die, wie wir wissen, eine doppelte ist, theils auf der Art der Schwingung, die nach dem vorhergehenden Brief sogar eine dreifache sein kann. Wir erfuhren bereits dort, daß gewöhnlich nur eine Schwingungsart die vorherrschende ist, während die anderen, zum Nachtheil der Reinheit des Tones, sich nie ganz beseitigen lassen.

Dasselbe gilt von der Klangfarbe. Diese ist eine andere für Körper mit innerer oder natürlicher Elasticität, (Glocken, Scheiben, Stimmgabeln, Stäbe) eine andere für Körper mit äußerer oder vergrößerter Elasticität, (Saiten, Pauken, Trommelfelle) endlich eine andere für die Körper, bei welcher beide Elasticitäten thätig sind und deshalb gewöhnlich auch den unreinsten oder unbestimmtesten Ton geben. Denn von vorn herein ist schon nicht wahrscheinlich, daß die Schwingungen der einen Elasticitätsart vollkommen gleichartig seien mit denen der anderen Art.

Daraus ist erklärlich, warum man durch den Namen Glockentöne nicht nur den Grad der höchsten Reinheit, sondern auch eine ganz charakteristische Klangfarbe bezeichnet. Warum ferner Darmsaiten, bei denen die Spannungselasticität allein wirkt, den Metallsaiten vorzuziehen sind, in welcher, da sie zugleich dünne Metallstäbe sind, sich beide Arten der Elasticität geltend machen. Deshalb ist aber auch die Klangfarbe der Darmsaite eine viel charakteristischere, als die unbestimmte gemischte Farbe der Metallsaiten, die an verschiedene andere Klänge erinnert.

Wenn man bedenkt — sagt Dove in Bezug darauf — wie vielseitig die menschliche Stimme im Verlauf des Lebens in Anspruch genommen wird, so ist es wohl einzusehen, daß zu den natürlichen Verhältnissen ihres Apparates, nach und nach künstliche Spannungen hinzutreten müssen, wodurch die Stimme jene eigenthümliche Frische verliert, die uns in Kinderstimmen mit allem natürlichen Reiz unbewußter Schönheit entgegentritt.

Diese eigenthümliche Frische ist eben der Timbre, der uns namentlich auch an jugendlichen Sängerinnen entzückt. Er liegt lediglich in den Spannungs- und Schwingungsverhältnissen ihrer Stimmbänder, die bekanntlich sogar durch leidenschaftliche Erregung, durch Freude, Angst, Zorn 2c. andere werden können.

Hier stehen wir an einer jener wunderbaren Grenzen, wo das Geistige herüberragt in das Gebiet des Körperlichen. Deshalb haben wir die Klangfarbe das höhere, geistige Tonelement genannt. Durch die Klangfarbe giebt sich uns einestheils die Körperwelt als ein unendlich Verschiedenes und Mannigfaltiges zu erkennen. Es sind Schwingungen die wir hören und zählen — und doch wie fein in ihren Nüancen, wie ergreifend in ihren Wirkungen. Durch die Klangfarbe geben sich uns die Körper gleichsam als Individuen zu erkennen, die alle eine verschiedene Stimme im großen Weltenchor haben, die alle verschieden klingen und singen und doch alle nach gleichen Gesetzen. Das ist eine Einheit in der Mannigfaltigkeit, die wir wohl empfinden, aber nicht im Einzelnen ergründen können.

Und durch die Klangfarbe giebt sich uns die innere, die Geisteswelt zu erkennen. Ich höre am Klang der Stimme, ob Haß oder Liebe zu mir spricht, ob Freude oder Schmerz die Brust bewegt. Beide können die Farbe sogar ganz verwischen — die Stimme kann tonlos werden, ja sie kann im höchsten Moment der Lust oder des Schmerzes ersticken, verlöschen. Das sind in letzter Instanz wohl Nichts als Schwingungs- und Spannungsänderungen der Molekule — aber wer will läugnen, daß hier noch rein geistige Elemente die bewegenden, die herrschenden sind?

Hier ist einer jener großen Interferenzpunkte in der Natur, die uns die Einheit, die Untrennbarkeit von Geist und Materie predigen. Hier ist jener Klang, von dem unser Rückert singt:

Wer den Ton gefunden
Der im Grund gebunden
Hält den Weltensang,
Fühlt im großen Ganzen
Keine Dissonanzen,
Lauter Uebergang!

(Schluß des vierten Briefes.)

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Moritz Brosig, Op. 11. Drei Präludien und zwei Postludien für die Orgel zum Gebrauch beim Gottesdienste. — Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis 15 Ngr.

— — —, Op. 12. Präludium in G-Dur, Präludium zu dem Liede: „O Traurigkeit, o Herzeleid". Präludium und Fuge in A-Moll. — Ebend. Preis 20 Ngr.

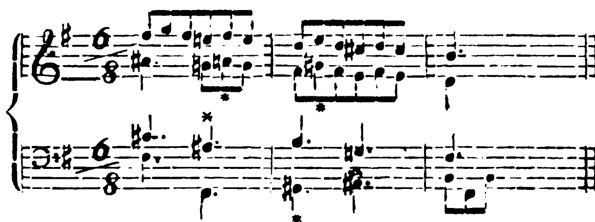
Eine häufige nicht erfreuliche Erscheinung bei vielen Orgelcompositionen liegt in dem Uebergewicht des rein technischen Theiles zu seinem nur schwach vertretenen geistigen Inhalte. Oft ist der letzte in einer

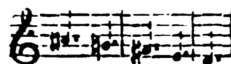
so geringen Dosis verabreicht, daß der Zweck der Tonkunst: „Gemüthsleben in Tönen wiederzugeben" theilweise ganz aufgehoben, und die Sache selbst zu einem todten Mechanismus, zu einem reinen Tonfigurenspiel herabgezogen wird. Bei einem Instrumente wie der Orgel mit ihrem starren, unbiegsamen Tone, welcher überdieß einer feineren Schattirung des Gefühlsausdruckes im tonlichen Elemente beraubt ist, sollte vorzugsweise durch Eigenschaften der Compositionen nach ihrer Gefühlsseite und melodischen Richtung hin gesucht werden, jene, in der Construction dieses Rieseninstrumentes tief begründete Schwäche, wenn auch nicht zu beseitigen, doch weniger fühlbar erscheinen zu lassen. Hierzu sind in geistiger Beziehung wie schon erwähnt: vorwaltende edle Melodien in Verbindung mit einem reichen Gefühlsinhalte, so wie nach materieller Seite hin zweckentsprechende Abwechselung und Combinationen der verschiedenen Register unter einander, die besten Mittel. Die früher erwähnten Schattenseiten so mancher Orgelcompositionen könnten allenfalls ihren Erklärungsgrund in dem, diesem Wirkungskreise vorzugsweise nöthigen Aneignen aller jener Musikformen, welche in technischer Hinsicht als Hauptaufgabe ausschließlich das nur thematische Durchführen eines kleineren musikalischen Gedankens (beim Präludium) oder eines größer ausgeführten (bei der Fuge) verlangen, finden; dürfte aber keineswegs als Entschuldigung den, dieser Kategorie zugehörenden Compositionen dienen, denn dem Componisten, mag er für Theater oder Kirche, für Orchester oder Orgel thätig sein, muß unter allen Umständen nur „ein Princip" als Ursache des Kunstschaffens gelten: der innere Drang, das Empfundene in Tönen verkörpert wieder zu geben, um so dieses innerlich Gefühlte zur Erscheinung zu bringen. —

Referent Dieses ist in der sehr angenehmen Lage, die angezeigten Compositionen des verdienten Breslauer Domorganisten Hrn. Brosig von diesem Vorwurfe nicht nur frei zu sprechen, sondern denselben, ihres reichen, oft tiefbewegten Tonlebens, mit Beibehaltung der strengsten thematischen Durchführungen wegen, den vollsten Beifall der wohlverdienten Anerkennung zu zollen. Gleich Nr. 1 des Op. 11, ein Präludium in F-Dur, in lyrischem Charakter gehalten, macht in seiner Natürlichkeit und Faßlichkeit einen sehr befriedigenden, wohlthuenden Eindruck, und gleich bei der ersten Durchsicht nimmt dasselbe für sich ein. Der, zwei Tacte enthaltende Grunddgedanke zieht sich beinahe ununterbrochen auf verschiedenartigste Weise durch das ganze Tonstück hindurch und erfüllt so den Zweck eines Präludiums vollständig. Das nachfolgende Präludium, Nr. 2, C-Dur, $\frac{4}{4}$ Tact, hat als Thema einen schon ausführlicheren Gedanken, der eben so fließend als interessant später in der linken Hand und dem obligaten Pedale wiederkehrt, und dessen einzelne Bestandtheile ebenfalls sehr zweckmäßig, unter anderem S. 5 zu einer Engführung verwendet werden. Das dritte Präludium in Es-Dur, nur 21 Tacte enthaltend, reiht sich seinen Vorgängern würdig an. Die beiden in diesem Hefte nun folgenden Postludien, obwohl nicht ausgedehnt, bilden ebenfalls, jedes für sich, ein abgeschlossenes Ganze. Das erste, F-Moll, der Tonart und dem Inhalte nach elegisch gehalten, in dem Gange nach dem verwandten As-Dur und in den hierauf folgenden Nachahmungen (im dritten System) besonders sympathisch wirkend, ist in seiner ungezwungenen melodischen Stimmführung und dem festgehaltenen Charakter eben so wirksam an seinem Platze, als es das nachfolgende in C-Dur, C-Tact, mit seinen kräftigeren Rhythmen, seiner schnelleren Bewegung und dem heiteren, freudigeren Inhalte ist. —

Scheint nun in diesem Op. 11 der Verfasser dem Bedürfniß nach gediegenen, nicht zu schwer ausführbaren Compositionen absichtlich nachgekommen zu sein, und hat er dieses Ziel gewiß vollkommen erreicht, so giebt er dagegen in seinem, Spohr gewidmeten, Op. 12, namentlich in den Nummern 2 und 3, Compositionen, die man in der That den besten in diesem Fache erschienenen zur Seite setzen darf. —

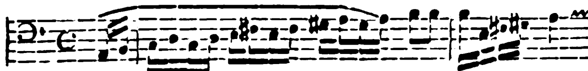
In dem Präludium Nr. 1, G-Dur, $\frac{6}{8}$ Tact, mit seinem beinahe idyllischen Charakter und dem pastorellartigen Anfange liegt ein ganz eigenthümlich-poetischer Zauber, der eine gewisse Geistesverwandtschaft mit Bach's herrlicher Pastorella in F-Dur, aber ohne jede Reminiscenz, in mir wach rief. Die früher erwähnten trefflichen Eigenschaften finden sich hier eben wieder vor, nur enthält dasselbe nach meinem subjectiven unmaßgeblichen Gefühle zwei Tacte, die mir, gegenüber dem fließenden Gange des früheren, etwas gezwungen erscheinen. Diese beiden Tacte sind die folgenden:



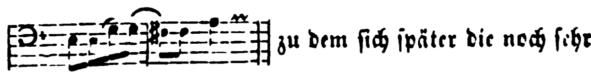
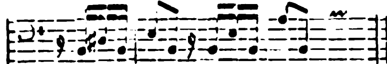
Obwohl diese beiden Querstände, ais—a, gis—g, nur im Durchgange und auf den schlechten Tacttheil kommen, behalten dieselben doch noch so viel Herbes und Störendes, daß ich für mich diesen Umstand durch die im Alt vereinfachten Noten: 

lieber ganz beseitigen würde. Daß Hrn. Brosig, ein Künstler, der mit klarem Bewußtsein an seine Werke geht, diese Rüge nicht trifft, braucht wohl keiner Erwähnung; ich sprach in diesem Falle eben nur meine subjective Meinung aus, die ich durch jene vorgeschlagene Veränderung nur zu motiviren suchte. Das Vorspiel zu dem schönen Choral: „O Traurigkeit, o Herzeleid", in äolischer Tonart, zeichnet sich durch jene tiefe Innerlichkeit aus, die sich selbst nach einmaligem Anhören bleibend dem Gemüthe einprägt. Ohnerachtet der bei dieser musikalischen Form herkömmlichen, auch hier angewendeten vielen kunstreichen Nachahmungen und interessanten harmonischen Verwebungen steht doch die Choralmelodie äußerst durchsichtig und, wie es sein soll, als Mittelpunkt des Ganzen da; der Inhalt der contrapunktirenden Gegenmelodien ist ferner dem des „Cantus firmus" so adäquat, daß diese schöne Arbeit wie aus einem Gusse erscheint und einen tiefen Eindruck in dem hierfür empfänglichen Gemüthe hervorrufen muß.

Das Präludium Nr. 3 in A-Moll, C-Tact, mit seinem etwas düsteren Charakter und den (Seite 9, die ersten sechs Tacte) sich mächtig drängenden, auf etwas bedeutsam Folgendes hinweisenden Harmonien, leitet zweckentsprechend zu dem, vom Pedale vorzutragenden Fugenthema:



Gleich während der ersten Beantwortung dieses fließenden und zugleich energischen Themas nimmt das Pedal ein obwohl kleines, im Verlauf des Stückes aber bedeutsam wirkendes, den Principien des doppelten Contrapunktes entsprechendes Motiv auf:

 zu dem sich später die noch sehr wirksame Figur: 

gesellt. Nach den in vollständig polyphoner Form sich immer mehr drängenden Harmonien gewinnt das Thema nach dem Orgelpunkte auf g (Seite 12) in einer nun etwas freieren Bearbeitung neue Bedeutung und neuen Reiz; namentlich mächtig wirkt die Stelle, wo das Thema im Pedale mit e eintritt und wo dieser Grundton als harmonischen Ueberbau sich des kleinen Nonenaccordes bedient (Syst. 3). Hieran schließen sich zwei Tacte von beinahe symphonieartiger Verwendung, die ebenfalls von sehr guter Wirkung sind. Endlich folgt auf dem Grundtone a ein Orgelpunkt mit den zweckentsprechenden üblichen Engführungen, worauf noch äußerst wirksam eine, dem Thema entsprechend gebildete, scalaartige Figuration, vom tiefsten a des Pedales bis zum zweigestrichenen hinauf, in Verbindung mit sehr wirksamen Harmonien, einen eben so großartigen als würdigen Beschluß des Ganzen macht.

Zu berichten sind folgende Druckfehler: in Op. 11, Seite 6, Tact 3 nehme man im Tenor statt h, b. S. 9, Syst. 3, T. 2 sind in der Unisonostelle zwei Noten versetzt. S. 11, Syst. 5, T. 1 nehme man in der Oberstimme statt c, d. In Op. 12, S. 5, Syst. 2, T. 5 muß in der Oberstimme vor die zweite Achtelnote fis ein Auflösungszeichen kommen. S. 8, Syst. 2, T. 3 ist vor die Note f, so wie Syst. 3, T. 4 vor die Note g in der linken Hand ein Kreuz zu setzen. Uebrigens sind beide Werke schön und sauber gestochen, und verdient die Leuckart'sche Verlagshandlung ihres lebhaften Bemühens für Verbreitung gediegener Kirchenmusik wegen lobende Erwähnung.

So sind denn die besprochenen neuesten Orgelcompositionen des Hrn. Brosig auf's Wärmste dem musikalischen Publikum empfohlen. Wie ich erfahren, ist jetzt schon, ohnerachtet der erst kurzen Zeit der Herausgabe, eine zweite Auflage nothwendig. Schließlich noch die Bemerkung, daß Hr. Brosig vom Cardinal-Fürstbischof in Anerkennung seiner musikalischen Verdienste den Titel eines Oberorganisten erhielt.

Hohenelbe, am 1sten August.

Heinrich Gottwald.

J. G. Töpfer, Sonate für die Orgel. Neue Auflage. — Erfurt, Langensalza und Leipzig, bei Gotth. Wilhelm Körner. Preis 15 Sgr.

„Der erste Satz dieser (dreisätzigen) Sonate ist eine ältere, jedoch bisher noch ungedruckte Composition des Verfassers. Er bediente sich derselben vorzüglich bei Orgelrevisionen und zwar gleichsam als Probirstein für die Wirkung und Ansprache der neuen Orgeln." Diese der Composition beigedruckte Bemerkung deutet auf den Gesichtspunkt hin, von welchem aus dieselbe von der Kritik zunächst in's Auge gefaßt werden muß. In Folge eines sehr passagenreichen Styles ist die vorliegende Sonate in der That ein vortreffliches Mittel, um nicht nur Instrumente zu probiren, sondern auch die Finger- und Füßefertigkeit des Spielers an den Tag zu bringen. Zu solchen Zwecken jedoch schreibt man in der Regel keineswegs „Sonaten". Nun ist zwar der vorliegenden Composition musikalischer Gehalt nicht geradezu abzusprechen, gleichwohl erscheint derselbe einmal etwas veraltet, sodann aber nicht eben bedeutend. Die Behandlung des Instruments ist allerdings eine freie, die Musik selber schmeckt jedoch nach Zopf, denn die Passagen sind abgenutzt, die Melodien aber an und für sich ohne Reiz

und nur durch geschickte contrapunktische Umgebung zum Anscheine größerer Bedeutsamkeit erhoben. Die Arbeit und formelle Haltung der Sonate ist tadellos, auch wird ihr Vortrag von Wirkung sein; dem Besten, was selbst in neuerer Zeit auf dem Gebiete der Orgelcomposition, z. B. von Ritter in Magdeburg, geleistet worden ist, darf sie gleichwohl sich nicht gleich stellen. T. U.

Neues deutsches Orgel-Magazin. Vollständiges praktisches Handbuch zur Förderung eines vollkommenen Orgelspiels bei allen Theilen des öffentlichen Gottesdienstes, in noch ungedruckten Tonstücken jeder Form und Gattung von den besten Meistern der Gegenwart und Vergangenheit unter Redaction eines Vereins tüchtiger Orgelmeister herausgegeben von der Heinrichshofen'schen Musikalien-Handlung in Magdeburg. Band I. Lief. II. Pr. 10 Sgr. netto, Ladenpreis 17½ Sgr.

Man hat in neuerer Zeit vielfach die Bedürfnisse der Orgelspieler zu befriedigen gesucht, und neben der Anwendbarkeit beim öffentlichen Gottesdienst zugleich die Uebungszwecke in der Auswahl der Tonstücke im Auge gehabt. Es haben aber dergleichen Sammelwerke immer eine Klippe zu vermeiden, die darin besteht, daß nicht einerseits das rein Didaktische zu wenig planvoll und für praktische Zwecke zu ungenügend sei, andererseits daß das Verhältniß des Mustergültigen zu dem bloßen Uebungsmaterial in erwünschter Weise sich gestalte. Denn häufig begegnet es, daß zu wenig Rücksicht genommen ist theils auf Auswahl der Tonstücke an und für sich, theils auf minder Selbstständige und Erfahrene, deren Entwicklung durch Fehlgreifen leicht problematisch gemacht wird. Es ist immer eine schwierige Sache, viele Zwecke auf einmal zu befriedigen, was doch meist bei derartigen Werken geschieht. Das vorliegende Heft 2 der erwähnten Sammlung giebt keine Veranlassung, daß irgend eins der eben ausgesprochenen Bedenken auf dasselbe Anwendung erleide. Die Tendenz des Werkes „Materialien jeder Art des Orgelspiels zum Privatstudium, zur weiteren Ausbildung des Organisten und zum Gebrauch beim Gottesdienst in sich aufzunehmen" ist in befriedigender Weise zur Ausführung gebracht, indem es mit älteren und neueren Tonstücken abwechselt, und bald Größeres, bald minder Ausgeführtes bietet, wie es die verschiedenartigen Zwecke erheischen. Möge die Verlagshandlung fortfahren in diesem Sinne zu wirken. — Em. Klitzsch.

Aus Frankfurt a. M.

Musikalische Revue vom 10ten März bis zum 10ten August 1852.

(Fortsetzung.)

Ein langes Gastspiel eröffnete Frau Gundy-Reuther. Sie gab die Fides, Martha, Antonina, wie überhaupt die unvermeidlichen Rollen, womit das Publikum Jahr aus Jahr ein haranguirt wird. Ihre voluminöse Stimme, die Kühnheit, um nicht zu sagen die Verwegenheit ihres Vortrags und Spiels errangen ihr den Beifall der Majorität. Auf den Grund gehend wird man aber gestehen müssen, daß sie des Guten zu viel thut und so bei leidenschaftlichen Extremen das Grundprincip des Tragischen „im höchsten Schmerze schön zu sein" gänzlich aus den Augen verliert. Dies gilt namentlich von ihrer Fides. Im lyrischen Cantabile mangelt ihr Schmelz und Poesie (die „letzte Rose" z. B. trug sie mit zu viel theatralischem Pathos vor), welches bei ihren herrlichen Mitteln sehr zu bedauern ist. Andere Gäste sind die Tenore Greiner und Wieser, beide noch Anfänger mit colossalen Stimmen. Der Erstere berechtigte als Stradella und Jacob Friburg zu Hoffnungen, die nur durch Studium erfüllt werden müssen, der Letztere imponirte als Sever durch sein riesenmäßiges Organ dermaßen, daß kein anderes Urtheil aufkommen kann. Geschieht hier das Rechte, oder vielmehr — kann es angebracht werden — so steht der Dynastie unserer Tenoristen eine fürchterliche Revolution bevor.

In diesem Augenblicke gastirt die Sängerin Frau Beck-Weichselbaum, die Gattin unseres geschätzten Baritonisten. Als Bravoursängerin ersten Ranges anerkannt, hat sie als Norma, wenn auch nicht Sensation erregt, doch allgemeine Anerkennung ihrer seltenen Verdienste gefunden. Eine Auseinandersetzung ihres Gesanges käme in der musikalischen Welt zu spät, weshalb es genüge zu sagen, daß diese Sängerin nach langer Pause mit rühmlichem Erfolge wieder in's dramatische Leben getreten ist.

Gleichzeitig mit den Komikern Scholz und Grois gastirte lange Zeit hindurch die italienische Operngesellschaft. Unsere deutsche Oper existirte nicht mehr. Ob das in Folge innerer Bühnenverhältnisse oder eines faux pas geschehen, ist nicht an mir zu entscheiden. Kurz „das Heer ist da und Philipp nicht", und an mir ist nur zu berichten.

Eine Aufzählung aller der italienischen Opern, die wir aus dem Deutschen schon zur Genüge kennen, ist unnöthig. Die einzige Novität darunter war Dom Pasquale von Donizetti, worin nur die Titelrolle von Signor Zucconi mit Auszeichnung gegeben wurde. Ein Buffo mit Entfaltung eines na-

türlichen Humors ohne alle Uebertreibung. Wenn ich Zucconi als Buffo, Armandi als Helden-Tenor und Gestalt (nur noch Anfänger), und den lyrischen Tenor Brignoli mit geschmeidigem Vortrag und freiem hohen A, und dazu noch ein gutes Ensemble, worin Niemand zu dominiren strebt, hervorhebe, so glaube ich des Lobes zur Genüge gespendet zu haben. Sängerinnen wie Signora Viola und Lesnievska werden gegen unsere deutschen Coriphäen noch immer im Genitiv stehen. Aber da war des Jubels und Hervorrufens kein Ende, obgleich (sonderbarer Widerspruch) die Häuser fast immer leer blieben. Es war als hätten wir so etwas noch niemals gehört, und das deutsche Publikum documentirte wieder einmal recht, daß es „eine unzärtliche Mutter, nur dem Auslande hold" sei. Ein solcher Paroxismus ist mir in den Annalen der Theaterwelt noch nicht vorgekommen. Aber nicht allein von den Unwissenden ausgehend, die weder Musik noch Italienisch verstehen, sondern selbst von vielen unserer Allwisser, die das Gras wachsen hören. Und das ist was mir Kummer gemacht hat! Weil — wie es heißt — Italien das Mutterland der Tonkunst ist, weil eine Truppe Sänger aus diesem Mutterlande zu uns über die Alpen gekommen, weil sie in fremder Sprache vortragen (worin der deutsche Chor recht ehrlich drein sang), weil ein junger Maestro di Capella seine Opern par coeur dirigirte, wacker mit dem Stabe um sich schlug, und wohl auch selbst mit sang oder soufflirte, weil die Allegro übermäßig schnell genommen wurden (wobei man die verlorenen Worte, Noten und Figuren entweder nicht gewahrte oder nicht beachtete), weil man bis an die Lampen vortrat, und am Schluß der Ensembles oder Finales alle Register zog, wobei die Pauken, Trompeten und große Trommel ihre Schuldigkeit thaten — — deshalb also Alles rein vergessen, was die deutsche Kunst auf unseren Bretern jemals dargeboten hat? Und so gebar ein Paroxismus den anderen, denn er ist ansteckend wie die Grippe, und deshalb wurde es Ton im italienischen Theater à tout prix zu rasen. Wer es nicht that, galt für einen Unwissenden, und deshalb mußte Jeder seine Ehre retten.

Aber die alte Zigeunerin Viarda sagt: „Wird man wo gut aufgenommen, muß man ja nicht zwei Mal kommen". Deshalb nahm dieser Paroxismus beim zweiten Cyclus, der wenige Tage nach dem ersten folgte, wesentlich ab, oder wenn man bei gänzlich mißlungenen Darstellungen wie Barbier von Sevilla, Norma u. A. noch tapfer in die Hände schlug, so geschah es lediglich der Consequenz wegen und um sich nicht zu blamiren. So viel aber ist gewiß, würden unsere deutschen Sänger solche Opern auf ähnliche Weise aufgeführt haben, Publikum und Kritik würden unbarmherzig über sie hergefallen sein. Trotzdem wird jeder Unparteiliche die wirklichen Verdienste dieser Gesellschaft anerkennen, die nebst oben Berührtem hauptsächlich in einem eifrigen Streben lagen. Aber man muß auch nur unparteilich sein, und von diesem Gesichtspunkte ausgegangen, hätte man diese Gesellschaft gewiß freundlich und nachsichtsvoll aufgenommen. Mehr aber hatte sie keineswegs in Anspruch zu nehmen. Was über diesen Gegenstand ein seiner unparteilichen Gesinnung wegen geschätztes hiesiges Blatt weiter sagt, nehme ich wörtlich auf, weil es gleichsam meine Gesinnung documentirt.

„Um so glänzender war die Satisfaction für unsere deutsche Oper, als sie nun mit Fidelio, Tell, Figaro und Schweizerfamilie hervortrat, und — bei nun mehr besetzten Häusern — sich ein herzlich inniger Beifall geltend machte.

Aber was soll man dazu sagen? Wo ist die Wahrheit, wo die Lüge? Kann ein Beifall den Künstler ehren, der Tags zuvor mit Unreinheit und Donatschnitzern u.s.w. buhlte? Aber weshalb nicht? Wir müssen annehmen, daß unser Publikum bei dem deutschen Sänger das Gediegene erwartet, weshalb der Splitter bei ihm mehr Tadel verdient, als bei dem Italiener, bei welchem es nur den Schaum oder Schimmer, das sotile peso voraussetzt, ein ganzer Balken. Und mithin fiele dann auch der dem deutschen Sänger weniger gezollte Beifall schwerer in die Wage als bei den Italienern der Enthusiasmus. In dieser Logik liegt die einzige Ehrenrettung für das deutsche Publikum. Wäre der Schluß unrichtig, — dann wäre freilich Hopfen und Malz verloren!"

(Schluß folgt.)

Leipziger Musikleben.

Theater.

In einer am 20sten d. M. stattgehabten Aufführung von Meyerbeer's Robert hörten wir außer Frl. Fastlinger (Alice) auch Frau Howitz-Steinau (Isabella) als Gastin. Mehr als in der etwas eintönigen Schweizerfamilie ist einer Sängerin im Robert Gelegenheit geboten ihre Mittel zu entfalten, und Frl. F. erschien uns auch als Alice in einem viel vortheilhafteren Lichte, als in ersterer Partie. Litt auch ihr Vortrag der Cavatine im ersten Acte etwas an Kälte, so daß dieses dankbare Stück ziemlich wirkungslos vorüber ging, so steigerte sich doch im Verlaufe der Oper sowohl Gesang als Spiel und erreichte in dem großen Trio des fünften Actes seinen

Höhepunkt. Diese letzte Scene bekundete die schöne Befähigung der jungen Dame, und es ist zu wünschen, daß der ihr gespendete Beifall ihre theilweise Befangenheit und die daraus entstehende Kälte in ihrem Gesange bei künftigen Leistungen ganz überwinden möge. In Frau Howitz-Steinau lernten wir eine sehr brave Coloratursängerin kennen. Diese Dame besitzt neben einer äußerst biegsamen und weichen Sopranstimme und einer sehr vortheilhaften Persönlichkeit eine gute Ausbildung der natürlichen Mittel, einen vortrefflichen Triller und gewandte Coloratur. Die Partie der Isabella ist ganz geeignet diese Vorzüge geltend zu machen, und nachdem die Sängerin in der großen Arie des zweiten Actes eine anfängliche Aengstlichkeit überwunden hatte, wußte sie das an diesem Abende etwas kalte Publikum zu rauschendem Applaus hinzureißen. Frau Howitz-Steinau war bereits vor einigen Tagen als Lady Henriette in der Martha aufgetreten, doch war die Isabella die erste Partie, in der wir sie sahen. Wie man sagt, beabsichtigt die Direction diese beiden Sängerinnen zu engagiren, was zum Besten unserer in letzter Zeit sehr herabgekommenen Oper wohl zu wünschen wäre. Nicht unerwähnt dürfen die Leistungen unserer einheimischen Sänger an diesem Abende bleiben. Hr. Widemann verdient als Robert alle Anerkennung, und wenn er auch nicht ganz bei Stimme zu sein schien, so gelang es ihm doch, seine Rolle zu allgemeiner Befriedigung durchzuführen. Hrn. Schott's Bertram war im Gesang wie im Spiel sehr anerkennenswerth, und wir können diese Partie als das Beste bezeichnen, was wir bis jetzt von diesem von der Natur reich begabten Sänger gehört haben. Auch Hr. Schneider (Raimbaud) verdient in seiner kleineren Partie lobende Erwähnung, und besonders ist es dankenswerth, daß seit seinem Engagement das komische Duett mit Bertram im dritten Acte nicht mehr wegbleibt. Dieses mit vieler Feinheit ausgeführte Musikstück schien unser Publikum nicht sehr anzusprechen, denn trotz der trefflichen Ausführung blieb dieses kalt. — Die Vorstellung war im Allgemeinen eine bessere, als wir sie jetzt hier gewohnt sind, es wurde mit sichtlicher Liebe und Hingebung gespielt und gesungen, das Orchester bewährte seinen alten Ruhm und auch die Chöre thaten ihr Möglichstes. Schlimm ist es, daß das Orchester immer noch nicht so vervollständigt ist, um den modernen Anforderungen vollkommen genügen zu können. Der Mangel der Baßclarinette stellt sich bei einer Meyerbeer'schen Oper immer sehr störend heraus, denn das Einziehen dieser Stimme in die Clarinetten und Fagotts hat, namentlich bei letzteren, oft gar seltsame Töne zur Folge, deren Wirkung weit ab von Dem liegen, was der Componist beabsichtigte. Ein Fortschritt ist es dagegen zu nennen, daß man jetzt ein englisches Horn hat, und daß die Gnaden-Cavatine nicht mehr von dem mageren und schwindsüchtigen Geigenpizzicato, sondern von einer Harfe begleitet wird. — Charakteristisch für das Publikum, welches durch die niedrigen Preise in die Bonsvorstellungen gelockt wird, ist es, daß die wirklich guten Leistungen der Sänger an diesem Abende ziemlich unbeachtet blieben, und daß erst nach dem dritten Acte — die Solo-Tänzerin, Frl. Roth aus Hamburg, gerufen ward.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Bassist Formes wird in Berlin zu Gastrollen erwartet.

In Berlin sind zwei Schwestern, Mathilde und Johanna Körner, erstere als Pianistin, letztere als Violoncellistin, öffentlich aufgetreten und haben dem Vernehmen nach sehr gefallen. Sie beabsichtigen eine Kunstreise durch Deutschland zu machen.

Am 28ten August wird der Pianist Krüger unter Mitwirkung der Frau von Strantz und des Hrn. Roger im Saale der Berliner Singacademie ein Concert geben.

Die französischen Sänger Lavasseur, Laborde und Frl. Cornelli haben in Hamburg in den Hugenotten als Marcel, Raoul und Valentine gastirt, jedoch den allerdings etwas hoch gespannten Erwartungen nicht ganz entsprochen.

Bei dem Auftreten Roger's in der Favoritin in Hamburg haben die Damen Garrigues und Molendo die sehr überflüssige ächt deutsche Artigkeit gehabt, die Scenen, in welchen sie mit dem berühmten Gaste zusammen zu wirken hatten, in französischer Sprache zu singen, während alles Andere deutsch gesungen wurde. Welche Idee müssen solche babylonische Sprachverwirrerinnen von ihrem Berufe, ein Kunstwerk zur Darstellung zu bringen, wohl haben!

Am 16ten d. M. hat Sophie Cruvelli in Wiesbaden mit vielem Beifalle ein Concert gegeben.

Lavasseur gastirt jetzt mit einigen andern Mitgliedern der französischen Oper in Hamburg, gefällt aber wenig. Man findet begreiflicherweise seine Stimme zu sehr passirt. Wir haben immer das Glück, aus Paris die ausrangirte Waare zu erhalten!

Musikfeste, Aufführungen. Schumann's Peri wird am 8ten September unter der Leitung Schindelmeissers in Wiesbaden zur Aufführung kommen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Pianistin Camilla Pleyel ist vom Papste zum außerordentlichen Mitglied der Academie der heiligen Cäcilie in Rom ernannt worden.

Musikdirector Neithardt in Berlin hat vom Kaiser von Rußland den Stanislaus-Orden erhalten, weil der Domchor, bei dem während der Anwesenheit des Kaisers in Berlin stattgehabten griechisch-katholischen Gottesdienste mitgewirkt hat.

Todesfälle. Graf d'Orsay, kürzlich erst vom Prinz-Präsidenten zum Oberintendanten der schönen Künste ernannt, ist zu Paris gestorben. Er soll ein allseitig gebildeter und in mehreren Künsten erfahrener Mann gewesen sein.

Vermischtes.

Spohr's Jessonda hat in Breslau nach längerer Ruhe entschiedenes Glück gemacht. Die Darstellung war eine sehr gelungene und besonders soll Frau Moritz als Amazilly entzückt haben.

Von J. C. Eschmann werden demnächst einige neue Werke bei Luckhardt in Cassel erscheinen. Es sind dieß: Concert-Etude Op. 13, Frühlingsblüthen, 8 kürzere leichtere Phantasiestücke Op. 14, Lyrische Blätter, zweite Sammlung Op. 15 und Lebensbilder, Album von 12 Charakterstücken.

Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater kam kürzlich Auber's beliebte Oper: des Teufels Antheil zur Aufführung. Die Hauptrolle (Carlo Broschi) wurde von Frau Küchenmeister-Ruderdorf mit entschiedenem Beifall gegeben. Die Direction dieser Bühne hat übrigens die Idee, auch die große Oper in ihr Bereich zu ziehen, aufgegeben.

Französische Blätter fabeln von einer Oper Undine vom russischen Componisten und Adjutanten des Kaisers Leloff (wahrscheinlich Lvoff), welche in Berlin und einigen anderen deutschen Städten mit großem Beifall gegeben worden sei. Allerdings existirt von Lvoff auch eine Oper Undine, jedoch ist diese noch auf keinem deutschen Theater gegeben worden und die französischen Journalisten verwechseln diese mit der bekannten Lortzingschen Oper.

Bei dem Düsseldorfer Gesang-Wettstreit gewann der Männergesangverein von Neuß unter Fr. Hartmann's Direction den ersten Preis durch Julius Otto's „langen Magister". Auch ein anderer Preis, dem die dortigen Maler für ein ohne alle Vorbereitung gesungenes Lied aussetzten, wurde demselben Verein nach dem Vortrag von J. Otto's „Nettes Dirndel" aus dessen Gesellenfahrten zuerkannt.

Die Stadt Abbeville errichtete dem Componisten Lesueur auf ihrem Hauptplatz ein Denkmal, das am 10ten August feierlich enthüllt wurde. Die Academie der schönen Künste hatte dazu eine Deputation abgeschickt; Ambroise Thomas, Mitglied des Instituts, hatte eine Cantate componirt; der Maire der Stadt, Carstie, gleichfalls vom Institut, sowie ein Schüler Lesueur's, Elwart, hielten Reden. Am Abend war auf dem Stadthaus ein Gastmahl, dem die Wittwe und Tochter des Gefeierten beiwohnten. Ein musikalischer Wettkampf eigenthümlicher Art machte den Beschluß. 15 Stadt- und Landmusikchöre, sowie die Musikcorps eines Curassier- und Linienregiments begannen einen Instrumental-Wettstreit. Den Hauptpreis, eine goldene Denkmünze mit Lesueur's Bildniß, erhielten die Boulogner. Eine zweite goldene Denkmünze bekam, als besonderen Preis, die Musik des 48sten Linienregiments; andere Preise erhielten die Städte Amiens, Hesdin ꝛc. — Die deutschen Musikfeste haben offenbar als Vorbild dieses französischen Festes gedient. Charakteristisch ist, daß die Franzosen die Vocalkämpfe unserer Liedertafeln in einen Instrumental-Musikkampf transponirt haben. Dieß entspricht durchaus dem Charakter der französischen Musik wie dem des Volkes überhaupt.

Der Oberregisseur Marr aus Hamburg ist zum artistischen Director des Weimar'schen Hoftheaters ernannt und wird für sein gesammtes Wirken nur dem Intendanten verantwortlich sein, als welchen man wieder neuerdings den Kammerherrn v. Zigesar bezeichnet.

Eduard Devrient in Dresden ist als Director an das neuerbaute Hoftheater zu Carlsruhe berufen worden. Das durch langjährige schlechte Geschäftsführung, durch zwei Intendanten und den Theaterbrand 1847 in jeder Weise herabgekommene Hoftheater könnte sich gratuliren, einen solchen Dirigenten zu erhalten. Ob Devrient den Ruf annimmt, ist noch nicht bekannt.

Tante Voß in Berlin hat sich kürzlich wieder einen ungeheuren Bären aufbinden lassen, den sich der Kladderadatsch hoffentlich nicht wird entgehen lassen. Sie berichtet ganz ernsthaft aus München, daß das dortige Kürassier-Regiment jetzt ein Streichmusik-Corps erhalten solle, und daß diese Streichmusik zu Pferde bereits eingeübt werde! Mehrere Blätter druckten diesen Unsinn ganz naiv nach. Jetzt sieht sich Tante Voß veranlaßt, diese Notiz für eine „böswillige Erdichtung" zu erklären! — Warum denn böswillig? Weil sie sich blamirt hat? —

An der Dresdner Hofbühne soll die alte Oper, „des Adlers Horst" neueinstudirt werden. Es ist unbegreiflich was diese langweilige, seiner Zeit nur durch die Schröder-Devrient gehaltene Oper, jetzt wieder soll. Wahrscheinlich wird man Mad. Krebs-Michalesi, die Propheten-Mutter, in der Hauptrolle bewundern sollen!

Zu Anfang des Winters sollen in München sämmtliche drei, zum Sagenkreise des Oedipus gehörigen Tragödien des Sophokles an drei hintereinanderfolgenden Abenden zur Aufführung gelangen. Um diesen großartigen Plan durchzuführen, hat Franz Lachner im Auftrag des Königs Max die Musik zur 1sten Tragödie der Trilogie, „König Oedipus" componirt. Oedipus in Kolonos und Antigone wird sodann mit der Mendelsohn'schen Musik folgen.

Bei Gelegenheit der Anwesenheit der Königin Victoria in Brüssel brachte die königliche Gesellschaft der großen Harmonie eine Serenade. Die gewählten Gesangstücke waren: Hymne à l'Amitie von Limnander; la Retraite von Soubre;

la Mouette (kleine Mewe) von Hubert; le Pas redoublé von Lintermans, la Valse Pyrrhique von Michaëli. Als die musikalische Unterhaltung unter großen Beifall beendet war, bat die Königin Victoria, Mr. Crabbe, den Vorsteher der Gesellschaft, den Tonkünstlern ihren Dank zu überbringen. — John Bull, in großer Anzahl anwesend, erschöpfte sich natürlich in „God save the Queen" nach allen Tonarten. Es scheint daß darin die ganze Kunst englischer musikalischer Huldigung besteht!

Die Schlußfeier der Versammlung deutscher Geschichts- und Alterthumsforscher am 18ten August, im Palais des großen Gartens zu Dresden, wurde durch eine Reihe von Vorträgen des Cäcilienvernins unter Leitung seines Directors des Organisten Kade würdig erhöht. Vor einem glänzenden Auditorium, mit der gesammten königlichen Familie an der Spitze, trug der Cäcilienverein eine Reihe höchst interessanter Compositionen aus den verflossenen Jahrhunderten der christlichen Kunst, namentlich aus dem 16ten Jahrhunderts vor. Den Anfang machte der Gregorianische Kirchengesang aus der ältesten christlichen Zeit. Dann folgten: Altdeutsches Marienlied von M. Prätorius (1609); Motette von Palestrina (1560); Madrigal von Morley (1594); Volkslied von Laurentius Lemblin (1539—1556); zwei Festlieder zu 5 Stimmen von Johannes Eccard (1553—1611); Passionsgesang von H. Schütz (1585—1672). Die Auswahl war eben so glücklich als die Ausführung gelungen. Namentlich gefielen die naiven und frischen Compositionen des Marienliedes von Prätorius und des Volksliedes vom Gutzgauch (Guckguck) von Laurentius Lemblin.

Das alljährlich wiederkehrende Volksfest der Dresdner Vogelwiese bietet regelmäßigen Stoff zum Lachen dar, der denn auch in diesem Jahr nicht fehlte. Dieß Mal kamen die Sänger daran. Bei Gelegenheit einer besonderen Feier zu Ehren des Prinzen Johann, waren mehrere Gesangvereine zur Verherrlichung eingeladen worden. Darunter sollen sich auch circa 30 Choristen der Hofbühne befunden haben, welche eine Reihe von Gesängen vortrugen, wofür sie gebührend frei gehalten wurden. Der Dresdner Anzeiger veröffentlicht nun die Rechnung, welche diese 30 durstigen und hungrigen Kehlen in einem Abend anwachsen ließen. Darin prangen denn 40 Portionen Russ. Salat, 48 Cotelettes, 85 Beefsteaks, 71 Tassen Kaffee und vor Allem 610 Glas Lagerbier — Summa 85 Thlr. Der Anzeiger giebt die Rechnung mit dem Motto:

„Wo man singt, da laß Dich ruhig nieder." —

Da weder Namen noch Gewährsmänner genannt sind, können wir übrigens den directen Zusammenhang zwischen der fabelhaften Rechnung mit den 30 Choristen nicht verbürgen. Wir geben nur das „on Dit!" —

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Concertmusik.

Arrangements.

L. v. Beethoven, Op. 92. Scherzo de la 7me Sinfonie arrangé pour deux Pianos à huit mains par Ferd. Gleich. Berlin, Schlesinger. 1¼ Thlr.

Dieses Arrangement ist mit vieler Geschicklichkeit zu acht Händen bearbeitet. Die Genauigkeit, mit der nach der Originalpartitur der Arrangeur das Ganze zusammengestellt, zeigt sich nicht blos in der genauen Wiedergabe alles Dessen, was zur harmonischen Vollständigkeit gehört, sondern auch in Betreff einer höchst correcten Angabe der Vortragszeichen. Es wird bei guter Ausführung den erwünschten Erfolg nicht verfehlen. Technische Schwierigkeiten sind nicht zu überwinden. Die Verlagshandlung hat das Werk in schönster Ausstattung herausgegeben und verdient lobende Anerkennung.

Instructives.

Für Guitarre.

Carl Henning, Vollständige theoretisch-praktische Guitarreschule für den Selbstunterricht oder Anweisung die Guitarre in kürzester Zeit geläufig zu spielen. Nach einem neuen erleichternden Systeme verfaßt und mit einer Reihe ansprechender Tonstücke und Lieder versehen. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.

Diese Schule empfiehlt sich durch eine leicht faßliche Methode, die nur das Wesentliche lehrt. Sie wird den Lernenden bald zum Ziele führen, indem sie Alles bei Seite liegen läßt, was nicht unmittelbar sich zweckdienlich erweist. Nachdem im ersten Theile das Nöthige der Anfangsgründe, Accorde, Applicatur u. s. w. gesagt ist, bringt der zweite Alles zur Anwendung, und läßt einige sehr ansprechende Lieder mit

Begleitung folgen, zu deren Ausführung freilich die Finger und die rechte Hand die erforderliche Uebung erlangt haben müssen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ad. Kullak, Op. 4. La grande Voltige. Etude de Concert pour le Piano. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

Al. Dreyschock, Op. 88. Second grande Caprice de Concert pour le Piano. Ebend. 22½ Ngr.
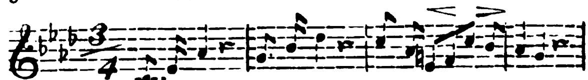
Obgleich diese beiden Werke auf den Titeln als Concertstücke bezeichnet sind, so dürften sie doch ihren geeignetsten Platz unter der Rubrik „Unterhaltungsmusik“ finden, da ihr geistiger Inhalt und namentlich in der grande Voltige von A. Kullak, das überwiegend virtuose Element sie mehr diesem Genre als dem der Concertmusik in höheren Sinne beizählen läßt. Als Salonmusik nehmen sie keine untergeordnete Stufe ein, denn sie entsprechen allen Anforderungen, die man an diese Gattung zu stellen berechtigt ist; da aber nach Julius Cäsar es besser ist, der Erste im letzten gallischen Dorfe, als der Zweite in Rom zu sein, so glauben wir im Interesse der Componisten gehandelt zu haben, wenn wir diese Werke als gute Unterhaltungsmusik ansehen.

Lieder und Gesänge.

Aug. Schäffer, Op. 41. Der goldene Hochzeitmorgen, Gedicht von E. D. Komisches Duett für zwei Singstimmen mit Begl. des Pfte. Berlin, Trautwein (Guttentag). 20 Sgr.

— — —, Op. 42. Frühlingsbotschaft, Verschwiegene Liebe, Das empörte Suschen. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 15 Sgr.

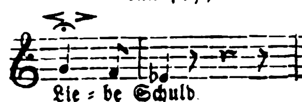
In ersterem Werke und im dritten Liede des Opus 42. bewährt der Componist wieder sein Talent zum Komischen. Das Duett ist eine gelungene Persiflage des modern-italienischen Opernstyls, und es reizt unwillkürlich zum Lachen, wenn man die absichtlichen Fadaisen des Textes mit jenem hohlen Pathos der italienischen großen Oper, oder die bekannte Figur aus dem Propheten



auf die Worte: „Denkst du noch, liebe Frau, an den schönen Morgen“, singen hört. Auch die Benutzung der Melodie



denn sieh', an al = len Lei= den ist nur die



Lie = be Schuld

welche dem seligen Papa in den Mund gelegt wird, ist von guter, wenn auch etwas derb-komischer Wirkung. So hübsch nun die angeführten komischen Sachen sind, so wenig sind dem Componisten die beiden sentimentalen Lieder in Op. 42 gelungen. Diese sind etwas steif und altmodisch, und streifen — besonders das zweite „Verschwiegene Liebe“ — zu sehr an die von Harfenistinnen auf Messen und Märkten gewählten Gesänge an.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 10. Den 3. September 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅔ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Carl G. P. Grädener, Op. 7. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Es dürfte nicht leicht eine wesentliche Seite der Kunstform des Pianofortequintetts geben, die bei einer sorgsamen Kritik des vorliegenden Werkes uns nicht Veranlassung verschaffen sollte, tadelnd über dasselbe uns auszusprechen: und dennoch freuen wir uns der Arbeit des Componisten, fordern ihn dringend auf, ja fortzufahren und durch unseren sehr bedingten Tadel im Schaffen selber sich nicht beirren zu lassen, und versprechen uns für die Zukunft noch manches erfreuliche Werk aus seiner Feder. Was nämlich sofort für die vorliegende Composition einnimmt, ist jener gewisse unwiderstehliche Zug in der Musik, an dem der Kundige mit erfahrenem Gefühle inne wird: hier ist Unwillkühr, wirkliches Leben; hier spricht Einer, der das Zeug dazu hat. In der That: Hr. Grädener besitzt das Zeug zum Componiren; sein Werk verräth eine innere Berechtigung, vor der wir unter allen Umständen Respect haben, selbst wenn sie mit einer nur geringen Kunsterfahrung auftritt. Zu einem kunstmäßigen Pianofortequintett fehlt der vorliegenden Composition allerdings sehr viel, fast Alles: die Musik derselben erscheint nicht als die Sprache von fünf Solorednern oder auch nur von zwei Chören, sondern als reine Orchestermusik, mit den allergrößten Strichen gemalt; innerhalb dieser Orchestermusik ist der gegebene, und daher unvermeidliche, Gegensatz von Pianoforte und Streichchor nur stellenweise, nicht durchgängig, festgehalten; die Pianofortepartie an und für sich selber aber erscheint weder durchweg pianofortegemäß, noch auch so reich, als der gegenwärtige Standpunkt der Entwickelung des Clavierspiels es erlaubt und somit fordert, — sie ist im Allgemeinen allerdings eher leicht als schwer, im Einzelnen jedoch nicht immer praktikabel; den einzelnen Stimmen des Streichquartetts fehlt es dagegen an Selbstständigkeit und Individualität. Man sieht eben, daß es dem Componisten vor Allem darum zu thun war, seine musikalischen Gedanken überhaupt nur los zu werden; um Wahl und Verwendung der Kunstmittel war er dabei weder verlegen noch sehr besorgt. Das moderne Musikempfinden ist nun aber ein orchestrales, ein Orchester jedoch nicht leicht zu haben: Hr. G. griff daher vorerst zu dem Allerweltsinstrumente, dem man ja Alles zumuthen darf, und mit ihm vereinigte er denjenigen Theil des Orchesters, der ebenfalls als der fügsamste anerkannt und dabei noch am ersten zu erlangen ist; ein Streichtrio hätte es vielleicht auch gethan, aber was kommt auf ein Instrument mehr oder weniger an? Bei solchem Verfahren ist freilich

das Tonwerk für mehrere Solostimmen dem „Wesen" nach eine Unmöglichkeit: das Trio, Quartett und Quintett werden zum Nothbehelfe für das vollständige Orchester. Ueber diese Erscheinung zu klagen, wäre jedoch durchaus nicht zeitgemäß; denn — wie schon oben gesagt wurde — das moderne Musikempfinden ist ein orchestrales, und das hat seine sehr guten Seiten: es lenkt die Augen der Menschen von den Noten des Papiers hinweg und nöthigt sie, die Musik blos mit den Ohren zu vernehmen, — Täuschungen verschwinden vor Wirklichkeiten. Nur gegen die Halbheit muß in solchem Falle zu Felde gezogen werden, und Hrn. G. haben wir daher einen ernstlichen Vorwurf daraus zu machen, daß er nicht sogleich lieber das Orchester zum Dollmetscher seiner musikalischen Gedanken sich erwählt hat. Aber auch diese gewisse Halbheit oder scheinbare Selbstbeschränkung des Componisten findet ihren sehr guten Grund in der verhältnißmäßig geringen Bedeutsamkeit der Gedanken, wie in der Kleinheit der Anlage seines Werkes: seit Beethoven bemüht man das Orchester eben nicht bei jeder geringfügigen Gelegenheit; und so rühmliches Zeugniß auf der einen Seite das vorliegende Werk von der natürlichen Begabung, wie von der Gesundheit der Empfindung seines Componisten ablegt, so ist auf der anderen Seite doch nicht zu leugnen, daß wir nur sehr wenig Neues, Besonderes und Bedeutendes aus demselben erfahren.

Eine Kritik, welche nicht blos den absoluten Kunststandpunkt behauptet, sondern die Kunst im Zusammenhange mit dem Leben faßt, und dabei — wie sich von selber versteht — von humanistischen Grundsätzen geleitet wird, dürfte durch Tonwerke von der Art des vorliegenden stets in einige Verlegenheit gesetzt werden: während sie ihnen musikalisch-künstlerische Bedeutsamkeit unmöglich zusprechen darf, hat sie gleichwohl auf der einen Seite die unleugbare Begabung wie Berechtigung des Componisten anzuerkennen, auf der anderen Seite aber der Gesundheit seiner musikalischen Gaben sogar sich zu erfreuen. Wie soll nun das Gesammturtheil über ein solches Werk lauten? Gesund, aber nicht bedeutend; zeugt von innerem Leben, aber von wenig Kunsterfahrung? Nun, wir haben zu erwarten, daß man diesen Ausspruch als ein entsprechendes Gesammturtheil anerkenne. Was — wird nun aber weiter gefragt — ist besser: gesunde Musik bei geringer specifischer Bedeutsamkeit? oder specifisch bedeutende Musik, der man die Schwindsucht auf tausend Schritte ansieht? Solche vorwitzige Fragen sollte man eben nicht aufwerfen dürfen; denn genügend beantworten kann man sie doch nicht! Freilich sind die Begriffe „Gesundheit" und „Neuheit" sehr relativer Natur: wären wir nicht krank, so würden wir von der Gesundheit und Natürlichkeit der Musik gar nicht reden, weil sie in diesem Falle von selber sich verstünden; und wäre der verwünschte „Fortschritt" nicht, so könnte jeder Componist reden, wie ihm der musikalische Schnabel gewachsen ist, unbekümmert darum, ob er in neuen oder in alten Zungen spräche. Und was will die Kritik denn machen, wenn es einem Siechen gefällt, zu behaupten, er sei das Ideal der Gesundheit? oder wenn ein nur nachplappernder Staarmatz aus dem glücklichen Besitze der Plapperwerkzeuge die göttliche Berechtigung zu seiner unaufhörlichen Plapperei herleitet?

T. U.

Für Streichinstrumente.

Carl Reinecke, Op. 30. Zweites Quartett für zwei Violinen, Alt und Violoncell. — Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Ein sehr besonderer Geschmack gehört dazu, um an dem Spiel und Anhören einer Musik, wie dieses Quartett sie bietet, Genuß irgend welcher Art zu finden, — ein Geschmack, wie wir ihn nun einmal nicht besitzen. Die Composition ist durchweg „gemacht" — sehr gut, selbst interessant gemacht, aber Das ist auch Alles, was an ihr gelobt werden darf; denn die Musik selber ist nicht nur ohne Originalität, sondern erhebt sich auch niemals bis zu derjenigen respectablen Höhe, auf welche wir die „guten" Eigenschaften der Reinecke'schen Vorbilder, Mendelssohn und Schumann, bereitwillig stellen, verhält sich dagegen fast unausgesetzt in jener traurigen Region, in welcher die entschiedenen „Schwachheiten" der gesammten modernen Musik anzutreffen sind. Treten bei den Musikkoryphäen der Gegenwart diese Schwachheiten doch immer noch in einer gewissen Ursprünglichkeit auf und versöhnen sie dadurch bis zu einem gewissen Grade selbst Denjenigen, dem es an Sympathie für diese ganze Art von Musik fehlt, so treffen wir sie dagegen bei dem Epigonen Reinecke ohne jede innere wie äußere Berechtigung an. Die innere Berechtigung seines Quartetts nämlich fehlt, weil es eben „gemacht" und nicht „geschaffen" ist; die äußere Berechtigung aber verleiht eine vollständige Beherrschung der musikalischen Technik in unseren Augen nur dann, wenn sich damit eine gesunde Unwillkührlichkeit vereinigt: das vorliegende Werk jedoch ist im Ganzen genommen ungesund, unerbaulich, unerquicklich in hohem Grade, und ein Jeder zu bedauern, der in Folge eigener Ungesundheit dies nicht zu empfinden vermag. Gewiß ist es betrübend, wenn man einem Componisten, der in einem Werke der schwierigsten Gattung eine jede Anforderung der bloßen Fachkritik

untadelhaft erfüllt, dennoch zurufen muß: Verschone uns lieber mit Deiner Musik! Dem Quartett des Hrn. R. gegenüber können wir jedoch in der That nicht anders: Gott helfe uns! Amen!
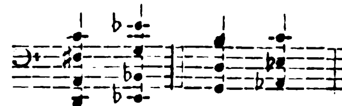
Das Werk ist Hrn. Joseph Joachim gewidmet und in Stimmen schön und richtig gestochen.

T. U.

Musikalischer Reisebericht aus dem Süden

von Heinrich Gottwald.

Ein musikalischer Reisebericht aus dem Süden, von wo aus ein guter Theil unseres musikalischen Katzenjammers herübergekommen, — ich meine aus Italien — und wo jetzt vorzugsweise das den größten Anklang findet, was der gesunden Vernunft am Meisten Hohn spricht, verliert sich in eine Musikzeitschrift, in der nur das gebilligt wird, was vor dem Forum des Verstandes seine Rechtfertigung findet! Ein solches Wagniß ist kühn und kann seine Berechtigung nur ausnahmsweise gestattet werden, und zwar: um wiederholt die Erfahrung zu bestätigen, auf welchem niedrigen Standpunkte die Musik und der herrschende Kunstgeschmack in Italien jetzt steht, und wie dort, wo nur Sinnesgenuß in der Kunst als Hauptzweck gilt, früher oder später eine vollständige Unfähigkeit jedes höheren geistigen Genusses eintreten muß. Lag es nun in meinem Plane, vorzugsweise die musikalischen Zustände, wie ich dieselben in Oberitalien fand, zu schildern, so will ich doch auch die musikalischen Erlebnisse in Oesterreich und Baiern in diesen Bericht aufnehmen, da ausführlichere Nachrichten von dort, in dieser Zeitschrift zu den Seltenheiten gehören. Also zur Sache! In Wien lernte ich die italienische Operngesellschaft im „Barbier von Sevilla" und der „Norma" kennen. In der ersten Oper gab De-Bassini, ein Sänger mit eben so schöner, kräftiger Stimme, als vollendeter technischer Ausbildung im Gesang und Spiele die Titelpartie. Sga. Marray als Rosina, sowohl ihrer Persönlichkeit als Stimme nach ist ganz für solche Rollen geschaffen; das biegsame Material ihrer Stimme kommt ihr im gesanglichen Theile sehr zu Hilfe; alle Passagen und Fiorituren brachte sie mit vieler Leichtigkeit und Grazie und wußte im Ganzen dem schelmischen Charakter der Rosina, im Spiel und Gesange gerecht zu werden. Während der Gesangslection brachte sie als zweite Einlage ein Lied Proch'scher Muse: „Das Blümlein" noch dazu in deutscher Sprache, wodurch sie ihrem musikalischen Geschmack nun allerdings ein glänzendes Armuthszeugniß ausgestellt, ihr Publikum mit diesem aufgestellten Speck dennoch in die Falle zu locken wußte, da das Lied zwei Mal mit großem Enthusiasmus zur Wiederholung verlangt wurde. Es liegt aber auch ein unverkennbarer Reiz zum Verrücktwerden darin, wenn die einfachen naiven Worte: „Das Blümlein spricht: Vergißmeinnicht" durch Läufe, Triller und förmliche equilibristische Gesangsseiltänzerkunststückchen musikalisch interpretirt werden, auf welche dann, um nicht etwa den noch übrig gebliebenen Rest des Verstandes allein spazieren gehen zu lassen, noch ein grandioses Nachspiel des vollen Orchesters mit obligater Trompetenmelodieführung und großer Trommel? den entsprechendsten Abschluß bildet. Eine solche plumpe Einlage gegenüber der geistvollen und witzsprühenden Musik des Barbier ist als Ernst zu spaßhaft und als Spaß zu ernsthaft, und bleibt trotz des Erfolges — Ironie! — Bartolo war in den Händen des tüchtigen Buffo Scalese, der zwar nicht mehr viel Stimme hat und das Meiste parlando singt, dagegen aber, und was bei einer solchen Partie doch am Ende die Hauptsache, alle drastischen Situationen, an denen diese Oper ziemlich reich ist, mit schlagendem Humor und solcher Wahrheit wiedergiebt, daß der beabsichtigte Effekt immer den gewünschten Erfolg hervorbringt. Graziani gab den Grafen Almaviva, der an diesem Abende entweder mit Heiserkeit zu kämpfen hatte oder mit seiner Stimme schon par terre ist, welches leider zu den volltönenden Stimmen De-Bassinis und Mitrovich's (Basilio) um so mehr contrastirte. Das Zusammenspiel der Hauptpartien, der Chöre und des Orchesters war untadelhaft und so konnte man an einer solchen italienischen Oper, wie es der Barbier ist, immerhin Vergnügen haben. Einen Gegensatz zur guten Aufführung dieser Oper aber bildeten die Recitative mit Violoncello und Contrabaß, sowohl was Präzision in der Ausführung als den harmonischen Theil selbst betrifft. Z. B. sollten in einem Hofoperntheater doch nicht dergleichen Sachen vorkommen:



Die Titelpartie in der Norma wurde von Sga. Medori mit all' der Leidenschaft und südlichen Gluth wiedergegeben die nur dem italienischen Charakter eigen. Entspricht nun wohl eine derartige Auffassung der Norma mehr als z. B. die sentimentale einer Lind, so glaube ich dennoch: daß Sga. Medori in ihrer dramatischen Begeisterung zu weit ging und jene Momente, wo Norma als Rächerin erscheint, mehr in das Gebiet des Furienhaften übertrug. Die Stimme der

Medori ist eine von jenen mächtigen zugleich in der Klangfarbe sympathischen, die nur selten vorkommen, und mit welchen im Vereine mit einer so dramatischen Begabung nur allein solch' großartige Erfolge zu erzielen sind. Maria Sulzer als Adalgisa sang ihren Part ganz gut — der äußern Form nach italienisch — aber ohne alle dramatische Belebung. Also eine italienisirte Deutsche mit italienischer Gesangsbildung der Form nach; eine schauspielerische Deutsche dem Spiele nach —, wo deutsch indentisch mit langweilig ist — giebt allerdings ein etwas verzerrtes Bild, welches durch das nicht sehr günstige Exterieur dieses Fräuleins eben keine mildere Farbe erhält. Aus diesen Erscheinungen erklärt sich auch die geringe Theilnahme des Publikums für diese Dame, obwohl ihre Gesangsleistungen als solche untadelhaft dastehen. Orovist — Mitrovich; Sever — Fraschini; Beide mit schönen starken Stimmen begabt gleich vortrefflich. Chöre und Orchester ausgezeichnet! Noch sei der auf der Bühne beschäftigten Militärkapelle von Prinz Emil-Infanterie, welcher Capellmeister Wenzel Zawerthal vorsteht, lobend erwähnt. Häufig sind diese Militärmusiker gegenüber dem Orchester so roh und unrein, daß es kaum zu ertragen ist. Diese aber ist eine der rühmlichen Ausnahmen. —

Aeußerst interessant für den Musiker in Wien ist die reichhaltige Autographen- und Portraitssammlung berühmter Componisten und Tonkünstler des Hrn. Aloys Fuchs, die der gefällige Eigenthümer, dem sich hiefür Interessirenden mit eben so viel Freude als willkommenen Bemerkungen zeigt.

Wenn man aus der Residenz in die Provinz kommt, muß man billigerweise alle seine Ansprüche bedeutend herabstimmen und namentlich den kunstrichterlichen Maßstab den lokalen Verhältnissen entsprechend verkürzen, um sich nicht von vorn herein jeden Genuß und jedes Vergnügen zu verleiden. Unter solchen Betrachtungen, mit dem besten Gemüthe und den philantropischesten Ansichten von der Welt besuchte ich in Gratz „die Regimentstochter", in der Frl. Schwarzbach gastirte. Man wird aber das mir zu Theil gewordene Vergnügen in seiner ganzen schauderhaften Größe kennen lernen, wenn ich sage: hier hörte jeder Maßstab, jedes Gemüth und alle Philantropie auf und nur dort fing es an, wo eben Alles aufhört. Die ganze Vorstellung war eine Schwimmproduction, bei welcher einige, wie gebräuchlich untertauchten; etliche andere Wasser traten; die meisten auf dem Rücken schwammen, ich selbst aber für den Augenblick lieber ertrunken wäre.

Frl. Schwarzbach sang wohl gut, faßte jedoch ihre Partie viel zu sentimental auf. Weder die Art und Weise ihres Gesanges, noch ihr ganzes Spiel konnten der Vermuthung Raum geben, daß diese Marie nur irgend ein Mal mit einem einzigen Soldaten, vielweniger mit einem ganzen Regimente Etwas zu thun gehabt, oder gar ihre Erziehung in solcher Umgebung genossen hätte. In anerkennenswerther Selbstkenntniß suchte Frl. Schwarzbach dem militärischen Charakter dadurch näher auf den Leib — eigentlich auf die Seele — zu rücken, daß sie das Amt des Trommlers selbst ausübte; und siehe da! die aufgestellte Mäusefalle klappte zu —; das zweite Proch'sche Blümlein war gebrochen —; das bezauberte Publikum stürmte, bis die Wiederholung (und zwar die einzige in der Oper) erfolgte, und nahm den damit verbundenen elenden Soldatenchor mit der größten Ruhe hin. Dieser Zug dürfte für das Gratzer Publikum einigermaßen bezeichnend sein! Die Oper schloß mit der bekannten „Henriette Sontag-Polka" von Frl. Schwarzbach gesungen, die unstreitig einen noch besseren Effekt gemacht hätte, wenn dieselbe auch getrommelt worden wäre. Im März d. J. hatte ich in Prag Gelegenheit, dieses Paradepferd von Frau Sontag selbst reiten zu hören und gestehe — nicht ohne Verwunderung und Staunen —, denn Alles kam da mit einer fabelhaften Leichtigkeit und eben so viel Geschmack als Grazie zu Gehör. So läßt man sich dieses große Kunststückchen schon gefallen; was aber giebt Frl. Schwarzbach? Von alle dem das Gegentheil! Alles klingt bei ihr schwerfällig, steif, roh, und die scala-artigen Passagen, nach Maßgabe ihrer Tiefe und Höhe, consequent mit ü, a und u betont, waren wirklich auch nicht geeignet, jene Mängel vergessen zu machen. —

Sulpiz — Hr. Roth; Marchesa — Frl. Wildauer störten wenigstens nicht, wie Hr. Brunner als Tonio, für dessen Gesang ich außer dem Worte „krähen" mich vergeblich nach einem zweiten entsprechenden Ausdrucke in unserer deutschen Sprache umsehe. Die schauspielerische Thätigkeit dieses hoffnungslosesten aller Tenoristen erstreckt sich der Zeit nur auf zwei telegraphenartige Bewegungen seiner Arme, wobei demselben die längliche Natur seiner Actionsvermittler bedeutend zu Hilfe kommt, sowie dessen mimischer Ausdruck in dem alle fünf Minuten zum Himmel gesendeten Blick nur allein zu finden ist. Selbst der Dialog war so gräulich und erinnerte so stark an den berüchtigten „Lerchenfelder Dialekt", daß dieser ganze Tonio, wie er leibte, lebte und krähte, das passendste Bild für die „fliegenden Blätter" abgeben könnte. Nun denke man sich noch ein schlechtes Zusammenspiel, elende Chöre —, Orchester matt, zerfahren und unrein —, so wird man die früher ausgesprochene Meinung nicht zu hart finden. —

Einige Tage nach dieser musikalischen Feuerprobe

ging ich nach langem Schwanken und mit beklommenem Herzen daselbst in die „Zauberflöte" und wurde zur größten Ueberraschung auf die angenehmste Weise enttäuscht. Die ärgsten Uebelstände fand ich in dieser Oper beseitigt; das Orchester, die Chöre, wenn auch schwach besetzt — wirkten da mit sichtlicher Liebe, und man konnte sich an der himmlischen Musik Mozarts, wo eine Schönheit die andere verdrängt, ergötzen. Es war mit einem Worte: als ob die Zauberflöte ganz andere Kräfte in dieselben Räume gezaubert hätte! Frl. Schwarzbach gab als letzte Gastrolle die Königin der Nacht und zwar in der Originalgestalt, obwohl sie besser gethan hätte, zum gebräuchlichen Transponiren ihre Zuflucht zu nehmen, da in ihrer großen Arie die hohen Töne b, d, f das erste Mal stark gedrückt, das andere Mal ein ganz reines b, cis, e statt jenem d, f, deren Stelle vertreten mußte. Uebrigens hatte sie viele gelungene Momente und ihr bewiesener großer Eifer für Mozart'sche Musik verdient alle Anerkennung. Frl. Kisling als Pamina wirkte ebenfalls sehr verdienstlich; namentlich gelungen gab sie die sentimentalen Stellen ihrer Partie wieder; selbst das Terzett der drei Damen war verhältnißmäßig gut besetzt. Hr. Büssel — Sarastro in der technischen Ausbildung, sowie Hr. Mehrmann — Tamino in der Stimmbildung noch schwach und Beide noch Anfänger, gaben ihren Part wenigstens mit Empfindung wieder. Hr. Roth als Papageno, der im Namen der musikalischen Menschheit nothwendiger Weise bei der Theater-Direction um eine neue Papagenopfeife bittlich einschreiten möchte, trug auch das Seinige zum Gelingen der Oper bei; und da, wie schon erwähnt, durchweg das Ganze mit Eifer und Liebe betrieben wurde, Chöre und Orchester ihr Möglichstes thaten, söhnte mich Mozart's Genius mit der Gratzer Oper wieder aus.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt a. M.

Musikalische Revue vom 10ten März bis zum 10ten August 1852.

(Schluß.)

Von Novitäten hatten wir nur „Shakespeare oder der Traum einer Sommernacht" nach dem Französischen des Rosier und de Leuven von Carl Gollmick mit der Musik von Thomas. Das Buch führt uns ohne Weiteres die englische Elisabeth, den Dichter Shakespeare und John Falstaff vor. Aber das fällt nicht mehr auf, denn Anachronismen waren von jeher Opernservitute. Hat man diese verdaut, entschädigt wohl die poetische Idee des Stoffes, worin Elisabeth als die edle Beschützerin des auf Irrwege gerathenen Dichters erscheint, ihn umschwebt und auf diese Weise eine Catastrophe herbeigeführt wird, welche nur dadurch die friedliche Lösung findet, daß Shakespeare alle Begebenheiten, worin selbst ein scheinbarer Mord unvermeidlich war, für den Traum einer Sommernacht halten muß. Bachanalien und ächt komische Situationen, worin die Figur des Falstaff hervorsticht, dienen der herrschenden edleren Lyrik und gleichsam diesem Mährchen aus tausend und einer Nacht zur unterhaltenden Folie. Zu diesen Hauptpersonen gesellen sich zwei Liebende, Olivia (Frl. Hoffmann) die altera prima donna und Begleiterin Elisabeths, und Lord Latimer (Hr. Caspari), der primo amoroso und des Dichters Freund, welche den Knoten schürzen und auflösen helfen, und sich durch graziöse Gesangspiecen auszeichnen. Untergeordnet zwar, aber sehr wesentlich zum Ganzen, sind der Wirth einer Taverne, worin die Abentheuer beginnen, Jeremias (Hr. Leser) und dessen Tochter, Nelly (Frl. Hallenstein), woran sich noch effectvolle Chöre von Libertins, Sbirren u. s. w. schließen. Mithin hat der Stoff, wie manche vermuthen dürften, nicht die geringste Aehnlichkeit mit dem „Sommernachtstraum" von Mendelssohn. Die Partie der Elisabeth enthält alle Schwierigkeiten der colorirten Schule — namentlich Vocalisen, womit sie die Sinne des Poeten umspinnt, und wurde von unserer Anschütz mit poetischem Schwunge und der ihr eigenen noblen Eleganz gelöst. Beck gab, abgesehen von seiner Stimme Wucht, den Shakespeare mit der an ihm stets zu schätzenden Intelligenz, und John Falstaff (der Fleischberg Heinrich V.) hier der Schatten Shakespeares, von unserm Dettmer dargestellt, und nicht blos als komische Figur, sondern auch als Sänger auftretend, dürfte weit und breit keinen geeigneteren Darsteller finden. Um die Musik zu analysiren, findet sich in einer Revue nicht der geeignete Raum, deshalb sei nur in nuce gesagt, daß ihr Charakter zwischen Herold und Auber schwebt, daß sie geistreich, oft originell gehalten ist, und eine glückliche Wirkung hervorbringt. Im Ganzen gehört die Oper zu den Erzeugnissen einer romantisch-poetischen Muse und wird sich bei solchen, die durch Revolutions- und Reformations-Opern verwöhnt sind (?), erst mit der Zeit Bahn brechen. Das Ensemble, Chöre und Orchester gingen ausgezeichnet, und allen Anforderungen genügten die historisch richtigen Costums, so wie die neue Decoration des königlichen Pallastes zu White-hall von unserm Theatermaler Hrn. Hoffmann, gemalt. Mehrmal wiederholt war die Aufnahme dieser Oper,

wenn auch nicht glänzend, doch sehr günstig, denn fast jede Nummer wurde lebhaft beklatscht.

Die nächste Novität ist Kreutzers nachgelassene Oper Aurelia mit Text von Gollmick, die bekanntlich bereits auf den Bühnen zu Cassel und Darmstadt Glück gemacht hat.

Von Kammermusik ist nicht viel zu sagen. Wem nicht die Mittel zu Gebote stehen, energisch einzugreifen, dem gelingt hier kein Concert. Oft sogar ereignet es sich, daß durchreisende Virtuosen sich nicht einmal gratis produciren können, um nur gehört zu werden. Das passirte kürzlich dem Pianist August Gockel aus Berlin, der jedoch dafür in Wiesbaden Entschädigung fand, wo er das Glück hatte, in dem Concert der europamüden gräflichen Nachtigall zu spielen und sehr zu gefallen. Noch schlimmer geht es fremden Pianisten, die sich hier einige Zeit aufhalten wollen, und mit aller Mühe kein gutes Instrument, um sich darauf zu üben, geliefert bekommen können. Man glaubt sich in dieser Beziehung in Krähwinkel zu befinden. Die alljährliche große Academie zum Besten der hiesigen Orchestermitglieder brachte uns wieder eine Auslese von Tonwerken, wie sich von solcher Künstler-Corporation erwarten ließ: die Ouverturen zu „Ruy Blas" von Mendelssohn und zum „Tannhäuser" von Richard Wagner, durch ihre Contraste doppelt wirkend; Beethoven's Derwisch-Chor (Ruinen von Athen), wogegen die Chöre aus Oedipus in eine oratorische Stimmung versetzten; Arien von Mozart mit obligater Clarinette und Violine (Frau Anschütz und Gundy); Concerte für Violine und Bratsche von Mozart (die HH. Wolff und Eliason); Sonaten von Beethoven und Händel, nebst einer Salon-Composition „la cascade" von dem Pianisten Pauer; Scene des Wolfram von Eschenbach aus dem Tannhäuser (Beck) und zum Schluß der pompöse Festmarsch aus derselben Oper mit verstärktem Chor und doppeltem Orchester. Ueber Wagner's Richtung sind die hiesigen Kritiker insoweit fast alle einig, daß sie ihn, berauscht von der Idee der Schöpfer einer Zukunft-Oper zu werden, für einen genialen Schwärmer halten*). Ich selbst enthalte mich eines Urtheils bis auf gelegenere Zeit. Unseres Gustav Schmidt's Direction löste mit Gewandtheit und Geist die schwierigen Argumente dieses Monstre-Concerts.

Sehr besucht war das Concert der aus ihrem eigenen Hause gebildeten Gebrüder Baldenecker. Der ältere Bruder, Conrad, ist schon längst als Pianist ersten Ranges bekannt, und der jüngere Bruder, Aloys, ist ein Geiger, der sich durch Reinheit des Tones, fesselfreie Bravour und Eleganz der französischen Schule auszeichnet. Die beiden Lieder von C. B. „das Kind am Grabe" und „die Sterbende" (letzteres mit Violoncello) machen, gut vorgetragen, einen wohlthuenden Eindruck. Doch wünschten wir das Accompagnement einfacher. Die Componisten des Abends waren: Alard, Thalberg, Bellini, Beriot, Ghis und Gervais.

Das Haus Mozart (bei Carl André) fährt mit uneigennütziger Bereitwilligkeit fort, seinen kleinen Salon der Unterstützung jugendlicher Talente zu überlassen. Die Matinée vom 20sten Juni hatte den Zweck, ein neues von Nebel gemaltes Portrait Mozart's mit der Aussicht auf Salzburg und die baierischen Alpen auszustellen, welches eine gewisse feierliche Stimmung bei dem gewählten Auditorium hervorbrachte. Von den damit verbundenen Productionen zeichneten sich zwei Quartette für gemischte Stimmen aus, die aus einem größeren bei Göggl in Wien erschienen Hefte „Sechs vierstimmige Lieder von Sophie Seibt" entnommen sind. Die Edition ist Hauptmann gewidmet, der sich äußerst beifällig darüber ausgesprochen haben soll. Der Eindruck war ein durchaus günstiger, und der jungen Componistin dürfen wir mit Ueberzeugung das Zeugniß geben, daß sie für dieses Compositions-Genre ein entschiedenes Talent besitzt. Sie dürfte um so erfolgreicher darin zu wirken fortfahren, da sie selbst einen kleinen Gesang-Verein leitet, folglich in diesem Elemente zu Hause ist. Die ferneren Productionen waren der Vortrag eines Gedichts von Mosenthal (auf Mozart bezüglich) von der Schauspielerin Grämann mit ergreifender Begeisterung gesprochen; eine Sopran-Arie mit Recitativ von Sebastian Bach mit obligatem Violoncello (Hr. Siedentopf) von Frl. Heislitz — einer uns unbekannten Sängerin — mit natürlichem Geschmack vorgetragen; zwei Salons-Piecen, von einem amerikanischen Pianist, Hrn. William Mason mit seltener Elasticität gespielt, und ein Paar Mozart'sche Streichquartette. In der letzten Matinée, die Eliason halbmonatlich in seiner Behausung giebt, nahm ein Streichquartett (A-Moll) von Eduard Hecht (ein Sohn unseres geschätzten Gesangslehrers) unsere ganze Aufmerksamkeit um so mehr in Anspruch, da es der erste Versuch des noch sehr jugendlichen Componisten in dieser Gattung ist. In der Reihe unserer soliden, ruhigen, durch Styl und Form gewürdigten Quartette wird es keinen Rang einnehmen, allein jeder Kenner wird darin den Götterfunken erkennen, der einst zur heiligen Flamme werden dürfte. Der unbestimmte Drang des feurigen Geistes hat sich hier offenbar ein zu enges Haus

---

*) So weit also ist man in Frankfurt noch zurück! D. Red.

erwählt. Die vier Wände der Quartett-Form sind zu enge, und werden dem glühenden weiterstrebenden Gedanken sichtbar zum Kerker. Aber lassen wir den Becher überschäumen, und den Drang nach Ueberschwenglichem sich Bahn brechen, so thut es doch wohl, einmal wieder einer Inspiration zu begegnen, die gleichsam aus festem Marmorfundament ihre Blitze schlägt, denn aus allem sprechen gründliche Kenntnisse. Eduard Hecht hat sich ein Quartett gedacht, und schon mit der ersten Note brach die Symphonie hervor, deshalb kein Wunder, wenn die Gedanken des ersten ihre Fesseln sprengten und die der letzteren die Zwangsjacke trugen. Können wir nun auch das Werk nicht als Quartettsatz würdigen, wenn auch das Adagio, D-Dur, als in sich abgerundet, wohlgeformt und selbstständig erscheint, so erblicken wir doch darin ein blühendes Talent und die Garantie einer Zukunft, denn jede einzelne Intention enthält einen, ich möchte sagen dramatischen Stoff, der verdiente ausgebildet und weiter gesponnen zu werden. Mit einem Wort: Unser Werkchen leidet an Verschwendung der Gedanken, welches ein Tadel ist, der in unserer materiellen Welt nicht jeden Meister trifft!

Die beiden in diesen Blättern bereits erwähnten jungen Sängerinnen Minna und Louise Tourny werden sich in den ersten Tagen des Septembers nach New-York begeben. Wir wünschen, daß sie dort das Glück finden mögen, wonach der deutsche Künstler in seiner Heimath so oft vergebens strebt.

C. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Engagements, Gastspiele. Der Ritter Antoine de Kontski hat in Frankfurt a. M. in einem Privatcirkel gespielt und durch seinen eleganten Vortrag gefallen. Weniger haben seine Compositionen angesprochen.

Der Baritonist Pasqué gastirt zur Zeit in Frankfurt.

Ed. Bernsdorf, aus Leipzig, befindet sich auf Helgoland und hat unter der dortigen Badegesellschaft durch seine Improvisationen sich Anerkennung verschafft.

Neue Opern. Ein ungarischer Componist beabsichtigt das Halm'sche Drama: „der Sohn der Wildniß," als Oper zu verarbeiten.

Schnyder von Wartensee hat eine Oper: „Heimweh und Heimkehr" geschrieben, die sehr gerühmt wird.

Auszeichnungen, Beförderungen. Jul. Otto ist von der Neußer Liedertafel zum Ehrenmitgliede erwählt worden, und hat deren Insignien in Silber übersandt erhalten.

Vermischtes.

In Her Majesty's Theatre kam die Oper: „Casilda" vom Herzog v. Sachsen-Koburg kürzlich zur Aufführung, jedoch nur mit mittelmäßigem Erfolg. Man hat zu dem Zweck den deutschen Text in's Italienische übertragen, eine Procedur, die schon wegen ihrer Seltenheit merkwürdig ist. Wir leiden an der umgekehrten Krankheit. Mit der Musik hat man's bequemer, die braucht man nicht einmal zu übersetzen. In diesem Punkt versteht sich das große musikalische Publikum aller Nationen vortrefflich auf's Italienische! — Die Urtheile der englischen Journale über die Composition der Casilda lauten nicht sehr günstig. Der Spectator nennt hauptsächlich auch die Wahl des Textes eine unglückliche — denn dieser sei noch unsinniger und platter, als Operntexte gewöhnlich zu sein pflegen. Der alte Jammer mit immer neuen Variationen. Der Correspondent der A. A. Z. tröstete uns vor Kurzem damit, daß die Oper ja nur Poeten à la Schikaneder brauchen könne. — Poeten à la Scribe haben uns aber bei Weitem mehr Schaden gethan. Wir möchten den Schikaneder'schen Unsinn gern heraufbeschwören, um den Scribe'schen Wahnsinn zu verbannen. Denn über den Unsinn kann man lachen, über den Wahnsinn sich nur entsetzen. Es wäre besser, in jene Zeiten der glücklichen Naivität zurückzukehren, anstatt sich von dem Raffinement der Gegenwart vergiften zu lassen.

Gewisse Vocalcompositionen scheinen das wenig beneidenswerthe Glück zu haben, die ganz besondere Aufmerksamkeit der Polizei dauernd in Anspruch nehmen. Die Marseillaise hat bereits ihre Geschichte, ebenso das Hutterlied u. A. m. Dasselbe Schicksal, welches das Heckerlied in Süddeutschland hat, wiederfährt dem Schleswig-Holsteinschen Nationallied jetzt in Dänemark. Oberstlieutnant du Plat ist jetzt Commandant in Altona, dessen dänisches Wachtschiff die Hamburger möglichst zu belästigen sich bestrebt. Natürlich ist auch das Verbot: „Schleswig-Holstein" zu singen, erlassen worden, dem sich die Hamburger mit Recht nicht fügen wollen. Vor einiger Zeit fuhr ein Segelboot mit 9 Hamburgern die Elbe hinab, welche das verpönte Lied sangen. Flugs kam ein stark bemanntes Boot, vom Wachtschiff abgesandt, auf sie zu und arretirte die ganzen Sänger. Die zwei, welche „am lautesten gesungen hatten," (wahrscheinlich die unglücklichen 1sten Tenöre!) wurden auf dem Wachtschiff zurückbehalten, die übrigen ließ man laufen. Die zwei Auserwählten wurden von dem Polizeimeister Schrader in Altona zu 8 Tagen Gefängniß bei schmaler Kost verurtheilt, die sie auch absitzen mußten. Zu verwundern ist nur die musikalische Begabung der Polizei, die beiden besten Sänger ohne Weiteres herauszufinden. Daß die Polizei feine Ohren hat, wußten wir schon längst! —

H. v. Gall, Herausgeber der neuen Centraltheater-Zeitung, Vorstand des Theater-Cartellvereines und Anreger der Zusammenkunft deutscher Bühnenvorstände in Berlin, soll, wie man berichtet, den Vorschlag machen wollen, daß

die Theaterverwaltungen ein Trutzbündniß gegen die ganze deutsche Literatur und Kritik schließen und dieselben ignoriren möchten. Es scheint, daß viele Theaterverwaltungen diesen „Trutz" schon längst im Stillen ausführen, so daß es dazu gar keines „Bündnisses" mehr bedarf. Die Indolenz vieler Verwaltungen einerseits, sowie die Partheilichkeit, selbst Käuflichkeit vieler Kritiker andrerseits ist leider zu bekannt, als daß da noch viel zu „maßregeln" wäre. Wenn sich die Kritik revanchirte, und die Theater ignorirte, würde sich Niemand schlechter dabei befinden, als die Sänger und Schauspieler selbst, deren schwache Seite es ist, sich ausposaunen zu lassen. Wenn die Presse wirklich ernsthafte Repressalien ergriffe, so könnten wir erleben, daß die Mitglieder der Theater gegen ihre eigenen Verwaltungen zu Gunsten der Kritik front machten!

Bei dem ohnlängst in Paris gefeierten Napoleonsfesten ist auf ausdrücklichen Wunsch Louis Bonaparte's die „Freischütz-Ouvertüre" zu den Festvorstellungen der Tragödien Racine's und Corneille's im Theatre français aufgeführt worden. Wie dieses deutsche romantische Tonstück zu dem hochbeinigen französirten Cothurn aus der Zeit Ludwig's XIV. passen soll, ist nicht recht einzusehen.

Von Stephan Heller, der in Paris immer mehr Boden gewinnt, wird demnächst bei André in Offenbach eine Sammlung von dem Vernehmen nach sehr ansprechenden Clavierstücken erscheinen, welche „deutsche Abende" betitelt sind.

H. Berlioz hat ein Buch unter der Feder, in welchem er es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Gebrechen und Lächerlichkeiten in der modernen musikalischen Kunst zu geißeln. An Stoff wird es in dieser Beziehung dem geistreichen Manne leider nicht fehlen!

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 11. Den 10. September 1852.
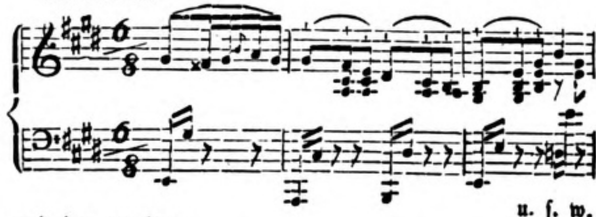
Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.
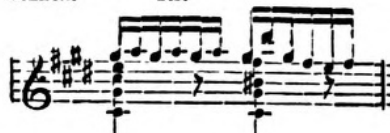
Für Pianoforte.

J. C. Eschmann, Op. 12. Lyrische Blätter für das Pianoforte. Sammlung 1. — Cassel, bei C. Luckhardt. Pr. 22½ Sgr.

Mendelssohn und Schumann sind unzweifelhaft Diejenigen, welche — der Erstere in seinen Liedern ohne Worte, der Letztere in seinen Phantasiestücken — den Grund gelegt haben zu der Unzahl von „Charakterstücken", womit heut zu Tage die Lager der Musikalienhändler gefüllt werden. Ich halte es nicht für nöthig, mich hier eines Langen und Breiten über den Unterschied auszulassen, welcher zwischen den genannten Werken jener beiden Meister stattfindet; ich darf als bekannt voraussetzen, daß Mendelssohn überall in diesem Genre die eigentlich sogenannte einfache Liedform als Norm annahm und an der Einheit der Stimmung festhielt, Schumann dagegen dem willkürlichen Belieben des romantischen Humors freien Spielraum ließ und sich oft gerade in den schroffsten Gegensätzen, in dem unvermittelten Ueberspringen aus einer Stimmung in die andere gefiel. Ich berühre diesen Unterschied hier überhaupt nur, um den lyrischen Blättern Eschmann's einen Platz etwa in der Mitte der Lieder ohne Worte und der Phantasiestücke anzuweisen. Schon ein Blick auf den äußeren Zuschnitt der vier in dieser Sammlung enthaltenen Stücke ergiebt folgendes Resultat: Nr. 1 bis 3 sind „Lieder ohne Worte" ganz in der Mendelssohn'schen Weise, meist aus zwei Theilen bestehend, die wiederholt werden, und, wie das erste, entweder mit einem Ritornell beginnend und schließend, oder, wie die beiden anderen, mit einer Coda versehen. Nr. 4 hingegen zerfällt in zwei ganz verschiedene Theile, die ohne vermittelndes Band neben einander stehen, so zwar, daß der erste Theil nach Verlauf des zweiten wiederholt wird. Da eine innere Verwandtschaft zwischen der ersten Melodie:
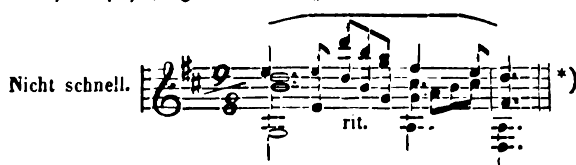


und der zweiten:
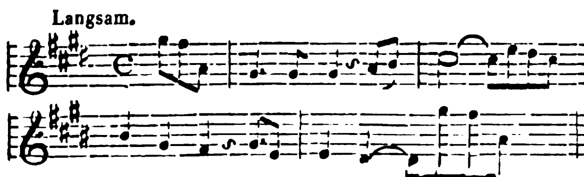


nicht zu entdecken, so begreift man auch nicht den Grund der Zusammenstellung, und hätten aus diesem Blatte recht gut zweie geschnitten werden können unbeschadet der Vollständigkeit jedes einzelnen Theiles.
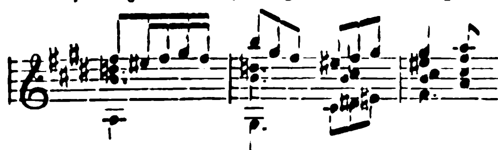
Wie ich stets bei mir neuen Erscheinungen zu thun pflege, so suchte ich auch hier nach einer charakteristischen Physiognomie des Componisten — aber vergebens: — auf jeder Seite blickten mich die lieben Gesichter Mendelssohn's und Schumann's an. Ersterer mit seinem schmachtendsten Ausdrucke, Letzterer selig-träumerisch ganz ohne den gewohnten humoristischen Anflug. Fast möchte man versucht sein, in diesen Stücken die Fusion der Mendelssohnianer und Schumannianer versinnlicht zu sehen, den Componisten aber für einen Mann zu halten, der, ursprünglich der Mendelssohn'schen Richtung angehörend, nun zur Schumann'schen Fahne schwört, dem aber noch Allerlei von seinem alten Meister anklebt. Für diese Ansicht spricht der erste Theil von Nr. 1, in welchem sich folgende Cadenz findet:



ferner folgende Anfangsmelodie von Nr. 3:

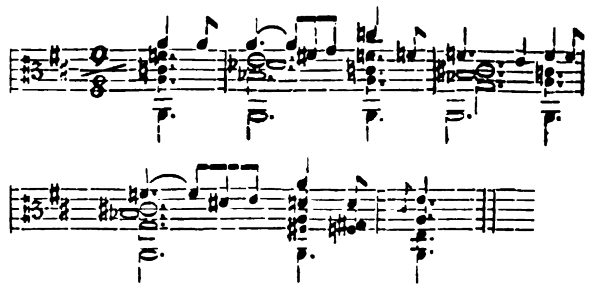


und die schon angeführten Motive aus Nr. 4. Das Alles ist specifisch Mendelssohnianisch, ja der ganze erste Abschnitt von Nr. 4 ist melodisch und rhythmisch — man höre z. B. noch folgende Wendung:

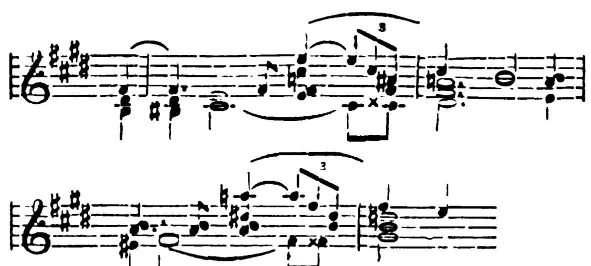


— fast Note für Note mit Nr. 6 aus Heft 6 von Mendelssohn verwandt.

Dagegen halte man folgenden Satz aus der Mitte von Nr. 1:



so wie folgende Melodie aus der Mitte von Nr. 3: —



— so ist wieder in melodischer, wie in harmonischer Hinsicht Schumann ganz unverkennbar. Das Alles klingt so altbekannt, daß man nach Anhörung der ersten zwei Tacte jeder Periode mit Bestimmtheit den weiteren Verlauf derselben anzugeben weiß. Man möchte nicht geradezu behaupten, daß es Reminiscenzen sind, was man hört, man erkennt nur bei diesen Stücken einmal wieder recht deutlich die Gefahr, in welche Diejenigen gerathen, welche sich den Mendelssohn'schen oder Schumann'schen Ausdruck zum Vorbilde nehmen. Mendelssohn selber hat die Fundgrube seiner Melodien und modulatorischen Wendungen so sehr ausgebeutet (so hat er z. B. jenes Motiv aus dem sechsten Liede des sechsten Heftes vier Mal in verschiedenen Compositionen angewendet), daß für seine Nachahmer Nichts übrig bleibt, als einen reinen Abklatsch seiner musikalischen Phrasen zu liefern. Aehnlich verhält es sich mit Schumann, obschon hier die Klippe minder gefährlich ist.

An und für sich hat das Anlehnen junger Künstler an hervorragende Meister durchaus nichts Tadelnswerthes — im Gegentheil beginnt jedes Talent mit der Nachahmung Dessen, was ihm als Muster in seiner Kunst vorschwebt, und ein Blick in die Erstlingswerke unserer größten Heroen beweist eben jene Anlehnung an frühere Kunstgrößen. Wenn ich also zeigte, wie E. den Ausdruck Mendelssohn's und Schumann's in seinen Stücken angenommen, so wollte ich dies so wenig tadeln, als ich etwa Beethoven einen Vorwurf daraus machen würde, daß er in seinen ersten Compositionen der Ausdrucksweise Haydn's und

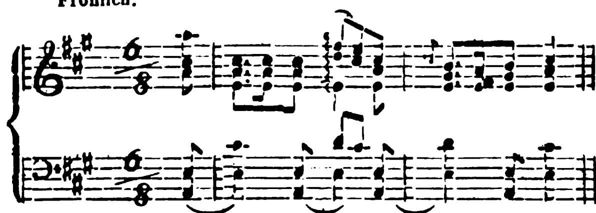
*) Dies Beispiel ist eine Octave tiefer zu spielen. Ueberhaupt sind die meisten Notenbeispiele der Raumersparniß wegen nur Skizzen vom Original.

Mozart's folgte — ich konnte es eben nur constatiren. Hinzufügen muß ich freilich noch, daß es Hrn. Eschmann in diesen Stücken noch keineswegs gelungen ist, der beiden Ausdrucksweisen vollständig Herr zu werden — sie beherrschen ihn vielmehr noch wechselsweise oder — um ein anderes Bild anzuwenden — liegen noch unverdaut neben einander, so daß sich durchaus nicht erkennen läßt, welche Umwandlung einmal mit ihnen vorgehen werde, ein Prognostikon für die Zukunft Hrn. E. mithin noch nicht gestellt werden kann. Ahnungen einer späteren, reicheren Periode, wie in jedem früheren Werke Beethoven's, finden sich in diesen Blättern noch nicht vor.
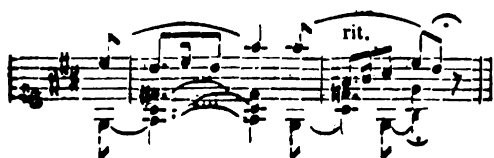
Daß auf der anderen Seite eine reiche Vergangenheit sich in den ersten Werken eines jungen Componisten abspiegele, ist füglich nicht zu verlangen — nicht Jeder lernt frühzeitig den bitteren Trank des Lebens schmecken. Die Schmerzen, welche hier zum Ausdruck kommen, sind denn eben auch weiter Nichts, als Schmerzen eines „jungen Mannes" — Empfindung ist zwar „sehr viel" (vergl. Ueberschriften zu Nr. 1 und 3) vorhanden, aber sie ist noch leer, sie hat noch keinen Gegenstand, wenigstens nicht einen solchen, welcher bestimmend auf das ganze Leben einwirkt; es ist eben jene reine, abstracte Empfindung, von der ich einmal schrieb, daß ihr das reine Klingen genüge, wie denn hier folgender Eingang zu Nr. 1 bezeugt:



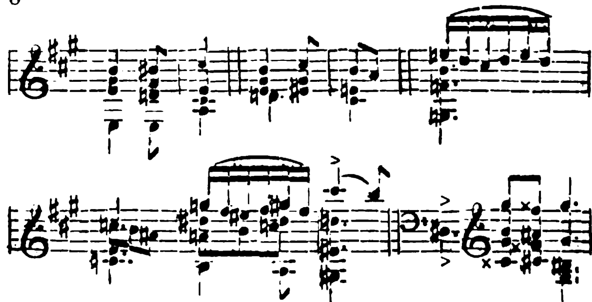
Die harmlose Fröhlichkeit, wie sie sich in Nr. 3 ausspricht:



ist jedenfalls das eigentliche Naturell des Componisten, dem das zuweilen schwärmerische Aufblicken:



so gar übel nicht steht. Eschmann's sanftes Gemüth nimmt sich vor allen schroffen, leidenschaftlichen Uebergängen peinlich in Acht, es vermittelt überall so viel als möglich. Daher die vielen chromatischen Durchgangsnoten, daher Modulationen, wie z. B. die folgenden:



Dergleichen Wendungen sind die zweite Klippe, vor welcher sich Hr. E. in Acht nehmen mag — sie führen direct auf die Spohr'sche Manier zurück, und geben nur noch mehr Anlaß zu dem Geschrei der Philister: daß die jüngeren Componisten sich scheuen, den einfachen Dreiklang niederzuschreiben.

Schließlich sei noch erwähnt, daß die Claviertechnik Eschmann's durchaus modern, und zwar vorzugsweise wieder Schumannisch ist, und nur bisweilen nicht im rechten Verhältnisse zu der Wirkung steht, welche erzielt werden soll. Der Componist liebt es, die Hände recht voll zu nehmen — sehr weite Spannungen, reiche Verdoppelungen müssen dazu dienen, daß die „sehr viele" Empfindung, wenn sie es eben nicht anders vermag, sich wenigstens auf den Tasten breit mache.

Julius Schäffer.

Musikalischer Reisebericht aus dem Süden
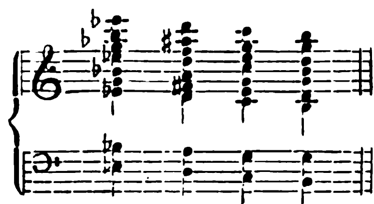
von Heinrich Gottwald.

(Fortsetzung.)

Wenige Stunden in Triest können den Fremden belehren, daß dieser Ort seinem Charakter und den Einwohnern nach schon mehr Italien, als einem der vielen Länder deutscher Zunge angehört. Leider ist auch der Musikgeschmack und das ganze Musiktreiben Triests von dem Italiens in gar nichts unterschieden.

Wer hier z. B. am 16ten Juni im Mauroner Theater der italienischen Oper des unsterblichen Maestro Luigi Ricci: „Chi dura vince" beiwohnte, kann schon so ziemlich einen Begriff und Vorgeschmack von Dem erlangen, was er später im eigentlichen Italien bis

zum Uebermaß zu verdauen bekommt. — Dieses Fabrikat, welches unter dem Titel „Opera buffa" von Hrn. Ricci der gläubigen Menge in böser Stunde an den Kopf geschleudert wurde und derzeit ganz Oberitalien unsicher macht, besteht buchstäblich nur aus Walzern, Gallopaden und Polkas, zu denen häufig die handelnden Personen, um doch etwas zu thun zu haben, die Begleitung singen. Wären diese musikalischen Tanzformen wenigstens auf geistreiche Art verwendet und nicht gar so schreckliche harmonische Verstöße in dieser Oper enthalten, da ließe man sich allenfalls den Spaß ausnahmsweise einmal gefallen. Wenn man aber durch drei lange Stunden hindurch mit den abgebrauchtesten Rhythmen abgefüttert wird, die nur zu oft an Oerter erinnern, wo sich mehr die Pferde als Menschen produciren; wenn ferner zu diesen Rhythmen, außer der ewigen Tonika und Dominante, zur Abwechselung Harmoniefortschreitungen vorkommen wie in der ersten Arie des Buffo:



dann kann man dergleichen Kunstgenüsse gründlich satt bekommen. Wie bekannt, wird der Erfolg aller neu-italienischen Opern durch die lebhafte Darstellung des Gegenstandes und durch den Gesang, wie er eben den Italienern eigen, nur allein bewirkt; aber auch hiervon konnte keine Rede sein, da die ganze Gesellschaft eine solche „zweiten Ranges" ist, die mit Ausnahme des Tenoristen Pellegrini nur ganz gewöhnliche Gesangskräfte besitzt. — Also hat vielleicht ein gutes Orchester die vielen Schattenseiten zu verdecken gesucht? Im Gegentheil! Wenn ja noch Etwas zu verderben war, trug dieses nach Kräften sein Schärflein dazu bei.

Ich übergehe die schlechte Stimmung der Instrumente, das Losblasen und Losgeigen nach Leibeskräften, selbst das immerwährende, unausstehliche Klopfen des Violinbogens, mit welchem der Orchester-Direktor durch das stärkste Forte durchdringt und das einheitliche, künstlerische Zusammenwirken aller Kräfte, allerdings auf sehr fühlbare Weise, zu erreichen sucht, — und will nur noch die Art und Weise beschreiben, wie die Recitative verarbeitet wurden. Der erste, vom Violoncello und dem Contrabaß im seltenen Falle glücklich harmonisch-rein angegebene Akkord giebt, nächst der harmonischen Unterlage für den Sänger, allen andern Collegen das Signal, daß es nun Zeit sei, die gegenseitigen Unterhaltungen ungestört zu beginnen und sich auf die ungenirteste Art zu benehmen. Damit aber dieser Akkord um so eindringender auf die Gehörnerven des beschäftigten Sängers einwirken möge, erhält derselbe zu Ende diejenige Eigenschaft, welche man gemeinhin mit dem nicht sehr künstlerischen Ausdrucke „Drucker" bezeichnet. Bedient sich nun das Recitativ durch mehre Tacte ein und derselben Harmonie, und fällt hierbei der Sänger mit seiner Stimme herunter, welches bei den großen Theils falsch angegebenen Akkorden keineswegs zu den sonst so beliebten Ausnahmszuständen gehört: so schmeichelt sich der handirende Violoncellist, durch willkürlich angebrachte, gebrochene Akkorde und Etuden der sonderbarsten Art, seinen unglücklichen Leidensgefährten auf den Pfad der harmonischen Tugend wieder zurückzuführen. Häufig, besonders bei harmonischen Uebergängen, nehmen sowohl die Violinspieler im Pizzicato, als auch die Blase-Instrumentisten in gebrochenen Accorden, die Gelegenheit wahr, die tiefen Kenntnisse ihres harmonischen Studiums, praktisch zu bethätigen, indem jeder nach seiner Weise, unbekümmert um das, was auf der Bühne geschieht, dazu extemporirt. — Diese Beschreibung, so unglaublich sie scheint, ist nicht übertrieben, sondern ein genaues Daguerrotyp der Triester italienischen Oper! Wenn man diesem Treiben selbst beigewohnt hat, findet man es nicht mehr lächerlich, wenn Maestro Verdi in der Partitur einer seiner neueren Opern das Ansuchen stellt: „Die große Trommel möge nur da geschlagen werden, wo dieselbe angezeigt ist." Ein Ersatz für die vielen musikalischen Leiden dieses Abends wurde mir einigermaßen Tags darauf durch ein Concert im „Giardino su Rosetti" von der Kapelle der k. k. Kriegsmarine, unter Direction des wackern Kapellmeisters Hrn. Josef Zawerthal, dem Bruder des früher bezeichneten Wiener Kapellmeister W. Z. Sämmtliche Compositionen waren gut einstudirt und in Allem konnte man das Walten einer künstlerischen Hand erkennen. Wie ich höre hat sich dieser junge talentvolle Mann den sehr lobenswerthen Zweck gestellt, in Triest durch Gründung eines musikalischen Privat-Vereins in Verbindung mit seiner Kapelle, durch gute Aufführungen gediegener Werke, einen bessern Musikgeschmack einzuführen und so dem italienischen Schlendrian einen Damm zu setzen. Die Schwierigkeit der Ausführung eines solchen Planes wird man erst vollständig begreifen, wenn ich bemerke: „daß die jetzige Generation in Triest nie eine Symphonie von Haydn, Mozart oder Beethoven gehört hat. Werkthätig unterstützt wird Hr. Z. hierbei von dem holländischen Consul van Hemert, der selbst gut musikalisch und sich sehr für klassische Musik interessirt. —

Auf das zweckentsprechendste von der Triester Oper für die musikalischen Kunstgenüsse Italiens präparirt, entschlossen den Leidenskelch musikalischer Genüsse bis auf die Hefe zu leeren, setzte ich nun mit dem prächtig eingerichteten Dampfer „Venezia" über das adriatische Meer und bekam — von den bedeutenden Schwankungen des Schiffes — oder den mir im Magen liegengebliebenen Recitativen — die Seekrankheit. Doch Alles dieses vergißt man beim ersten Anblick Venedig's, des Markusplatzes und der Piazetta, für deren nähere Bezeichnung ich nur das Wort „zauberhaft" anwendbar finde. Diese Stadt ehemaliger Größe — deren stumme und doch so sprechende Zeugen jetzt noch die vielen, großen, verlassenen Palläste sind, diese, an großartigen geschichtlichen Erinnerungen so reiche, vom Wasser getragene Stadt, deren eigenthümlicher Charakter auf jeden Reisenden höchst anziehend wirkt, — ist ganz geeignet den Menschen entweder zum Philosophen oder Dichter zu machen. Wer einen Abend auf dem feenhaft beleuchteten Markusplatz zugebracht und das eigenthümlich bewegte Leben da kennen gelernt, oder eine Gondelfahrt auf dem Canal grande bei Mondschein gemacht hat, wird die Schwärmerei begreifen, mit welcher der verdiente musikalische Schriftsteller Winterfeld in: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter" von Venedig und seinen Eigenthümlichkeiten spricht. Nur leider, daß es unter den Künsten gerade wieder die Musik ist, welche zu den andern in einem so grellen Widerspruche steht! —

Für den Italiener giebt es außer der Opernmusik keine andere, wenn man nicht etwa das elende Geleier auf den schlechten Orgeln Italiens „ketzerischer Weise" als solche bezeichnen wollte; daher kann ich, da das Teatro della fenice geschlossen war, von keinem eigentlichen musikalischen Genusse in Venedig sprechen. Ich begebe mich jedoch wieder auf den Markusplatz, welcher Venedig selbst ist, und will da ein Wörtchen von den Sängern, Geigern und Pfeifern à la minuta sprechen. Sobald es dunkel geworden, der Platz sich mehr und mehr mit Menschen füllt und die reiche brillante Gasbeleuchtung jenen magischen Zauber über die, einem geschlossenen Saale gleichende großartige Lokalität ausgießt, den man nur empfinden, nicht beschreiben kann, beginnt das eigentliche Leben und Treiben Venedig's. Bald hört man von allen Seiten Töne erschallen und nach und nach klingt und winkt die holde Musica aus allen Enden und Ecken!

Hier spielt ein Violinspieler, alle harmonische Unterlage, jede kollegialische Unterstützung verachtend, für sich allein mit stoischer Ruhe einen Walzer von Strauß; dort müht sich eine vielleicht alt gewordene Choristin ab, mit den, aus den Stürmen der Zeit noch geretteten Stimmresten, alle jene Kunststücke nachzuahmen, die sie bei früheren Engagements, Italiens ersten Primadonnen abgelauscht; zur rechten Hand tritt, die Guitarre in der Hand, ein 60jähriger Greis mit kahler Platte und bedeckter Stimme — vielleicht ein ehemals berühmter Sänger — vor, und singt aus dem Barbier von Sevilla die erste große Arie des Figaro: „Ich bin das Factotum der schönen Welt" wobei selbst die tanzenden Salto mortale, allerdings etwas octroyirt erscheinend, nicht fehlen; zur linken Hand bereiten sich eben 4 Mädchen, reizend kostümirt und mit Violinen unter den Armen, vor, um in Begleitung eines sie bewachenden Violoncello's und Contrabasses, der um sie versammelten Menge ein recht gutes Sextett zum Besten zu geben. Dergleichen Erscheinungen wiederholen sich auf mannichfachste Art und so wird der ganze Markusplatz zu einer verkörperte Musik, wozu die beiden alten ehrwürdigen Procuratien sowie die sie verbindende Markuskirche gleichsam als musikalische Versteinerungen erscheinen. Auch die sonderbarsten Zusammenstellungen musikalischer Instrumente kommen hier zum Vorschein, die selbst den zu überraschen im Stande sind, der alle Klangcombinationskünsteleien Berlioz's und Meyerbeer's kennen gelernt. So z. B. wird eine schwindsüchtige Flöte — von einem aufgeleimten, schnarrenden Violoncello auf den väterlichen Armen getragen. Ein Instrument, welches ehemals den Namen Clarinette verdiente — hat mit einer sogenannten „Flageolettpfeife" ein Freundschaftsverhältniß geknüpft, das nur dem von Castor und Pollux gleich kommt. Sogar Trompete und Fagott suchen, (nach dem Ausspruche: Wo Zartes mit Starkem sich paart u. s. w.) ihrer Natur untreu zu werden, indem erstere klagende Liebeslieder, der letztere Kriegsfanfaren von sich giebt. Nur Flauto-Piccolo und Contrabaß gingen keine Verbindung ein, welches mir in so fern das billigste Vergnügen verschafft, als ich da, bei dem nie ausbleibenden Geldeinsammeln, einen reichhaltigen Beitrag „für die Mittelstimmen" bezahlt hätte.

(Schluß folgt.)

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet

von

C. U.

Fünfte Frucht.

Die Sprache im „Lohengrin" ist besser als bei vielen andern Opern [1]); die Gesangsstücke bewegen

sich nicht in der gewöhnlichen Form, wie sie die Italiener, Auber und Meyerbeer geben; Coloraturen, unnütze Wiederholungen sind vermieden. Dies ist etwas, aber wenig. Wie stehts mit der Deklamation — ich habe Stellen gefunden, die mich an C. M. von Weber's: „Durch die Wälder" und „Trübe Augen" erinnerten. Das ist nicht Drama, das ist hohe Oper[2]). Wie stehts mit den Melodieen — ich habe in ihnen nur einen Gefühlsausdruck gefunden, der sich über das Gewöhnliche emporschwingt. Die Recitationen reichen lange nicht an die von Gluck, Spontini oder gar Mozart, die Ensemblestücke sind besser gearbeitet, wie in den gewöhnlichen Opern; aber will man hierin auch eine große Leistung erblicken, so kann man es noch ganz anders wünschen. Vor Allem ist hierzu wohl nöthig, daß der Componist selbst in der vielstimmigen Composition sehr gewandt sei. Es ist eine Thorheit, sich einzubilden, das Genie werde Alles machen, man dürfe nichts lernen, sich nicht mit Contrapunkten, Fugen, vollständigen Sätzen quälen, das finde sich, wo es nöthig ist. Täuschung! — wer nicht tüchtig studiert hat, wird nie etwas Fertiges schaffen; daher in Wagner's Werken die oft ungeschickten Uebergänge, die wirren, unklaren Motivverbindungen, die unzarten, groböhrigen Intervallen-Stellungen[3]). Trotz dieser Ausstellungen, gibt es viel Achtungswerthes, Schönes in dem Werke und nimmt Wagner jedenfalls seinen Rang über Meyerbeer ein. Für den bedeutendsten jetzt lebenden Musiker halte ich aber Schumann; er hat begriffen, daß man das wo möglich erst in seiner Gewalt haben muß, was Andere geleistet, um auf dem Boden, dem wir entwachsen, das ist der christlichen Kirche und ihrer Musik, nicht dem griechischen Drama, Blüthen und Früchte hervorzubringen[4]). Wir haben eine andere Scala als die Griechen, wir haben eine Harmonie, die in Verbindung vieler Melodieen bestehen kann; wir können die Oper zu etwas ganz Anderem machen, als sie gegenwärtig ist, wir werden es aber auf einem anderen Wege versuchen müssen[5]). Wagner hat einzelne Uebelstände vermieden, was immer achtungswerth ist, doch etwas ganz Neues, etwas Besseres als alle Anderen hat er nicht geschaffen[6]).

Sobolewski.

Wir klassifiziren die drei oben neben einander gestellten Componisten anders und stellen, da hier nur von dramatischer, nicht von reiner Instrumentalmusik die Rede ist, Schumann jedenfalls zuletzt.

Die Redaction.

Das Vorstehende ist zu lesen in No. 13 der Süddeutschen Musikzeitung. Es hat nur insofern Bedeutung, als es von einem wirklichen Tonkünstler herrührt, der selber Opern geschrieben hat. Als Ansicht eines solchen aber ist es so überaus charakteristisch, daß wir uns nicht versagen konnten, es in den Kreis unserer Betrachtungen zu ziehen, um dadurch die öffentliche Aufklärung über die Erscheinungen in der gegenwärtigen Kunstwelt zu fördern.

1) Hrn. Sobolewski wird ein sehr bedeutendes und eigenthümliches specifisch musikalisches Talent von der Kritik fast einstimmig zugesprochen. Fast eben so einstimmig hat bei Gelegenheit seiner verschiedenen Opern die Kritik aber auch die vollständigste Unklarheit des Hrn. S. über die nothwendigen Bedingungen eines „dramatischen" Kunstwerks hervorgehoben: die Textbücher jener Opern sollen in der That kleine Ungeheuer in dramatischer Beziehung sein. Wie charakteristisch ist es nun, wenn Hr. S. von der „besseren Sprache" u. s. w. im Lohengrin spricht und die eigentliche Pointe, den Kern des Kunstwerks, die Sache, wegen welcher im Lohengrin gesprochen wird, gänzlich übersieht?

2) Von uns ist die musikalische Deklamation jedes einzelnen Wortes im Lohengrin mehr als einmal geprüft worden; wir haben bei diesen Untersuchungen wohl Worte gefunden, über deren Deklamation mit dem Componisten sich streiten ließe, wenn in solchem Falle ein Streit von der Kritik eben erhoben werden dürfte und nicht vielmehr der ausgesprochene Wille des Künstlers respektirt werden müßte; offenbare Fehler in der musikalischen Deklamation aber, wie z. B. bei Weber, haben wir an keiner Stelle der Oper gefunden, erklären sie auch von vornherein für unmöglich bei dem späteren Wagner und fordern Hrn. S. hiermit dringend auf, seine Bedenken in dieser Beziehung durch Anführung von „Beispielen" näher zu erläutern. Wie wenig Bewußtsein und Selbstkritik heißt es Wagner zutrauen, wenn man in Rücksicht auf sein bis jetzt vollkommenstes Kunstwerk von „Deklamationsfehlern" sprechen kann: — und von einer anderen Seite wird diesem Künstler wieder die „Reflexion" zum Vorwurfe gemacht!

3) Der Glaube, es mangele Wagner an Gewandtheit in der Handhabung des technischen Theiles der musikalischen Kunst, ist allerdings eine nothwendige Folge der dargelegten Universalität seines künstlerischen Vermögens in einer Zeit, für welche diese Universalität eben eine ganz neue Erscheinung ist. Wer heut zu Tage, wo der gewöhnliche Mensch an die Ausbildung einer einzigen Fähigkeit schon die Hälfte seines Lebens zu setzen hat, mehrere Fähigkeiten in sich vereinigt und in Schöpfungen höherer Art darlegt (und dadurch eben beweist, daß er kein „gewöhnlicher" Mensch ist), der kann natürlich in Bezug auf jede einzelne Seite seines höheren Ganzen es nicht

weit gebracht haben: so lautet selbstverständlich das Orakel der Einseitigkeit und Mittelmäßigkeit. Und es dürfte auch der feurigsten Zunge nicht gelingen, die Beschränktheit zur Einsicht ihrer Beschränktheit zu bringen. Daher Versicherung gegen die Versicherung: Wagner hat ehedem, so gut wie jeder Andere, seine Fugen und Contrapunkte, Symphonieen und vielstimmigen Chöre geschrieben, die sich recht wohl neben Dem sehen lassen können, was nach diesen Seiten hin von unseren Tonkünstlern geleistet wird; nur aber hat Wagner nie gewagt, die Oeffentlichkeit mit Arbeiten zu behelligen, welche ihm nicht als Kunstwerke, sondern als „Studien" erscheinen mußten. Man sehe sich doch nur einmal die Partituren seiner späteren Opern etwas genauer an, z. B. die Instrumental-Einleitung zum Lohengrin: hier findet man eine Orchester-Polyphonie, wie sie nur auf der Basis einer vollständigen Beherrschung der musikalischen Technik denkbar ist, und gegen welche die fleißigsten Arbeiten der gewandtesten unter den modernen Tonkünstlern als bloße Studien erscheinen. Wer meint heut zu Tage wohl noch, daß die Beethoven'schen Symphonieen, an die man jetzt doch endlich glaubt, besser ausgefallen sein würden, wenn der Componist derselben mehr, als in der That, im „Contrapunkte" geleistet hätte? — „Fertiges" aber in specifisch musikalischer Beziehung schaffen zu wollen, kann im Allgemeinen Wagner's Absicht gar nicht sein, da die Musik bei ihm nicht das Letzte, sondern nur Mittel zum Ausdrucke eines Höheren ist; — und doch: wer dürfte seinen Ouverturen zum „Faust" oder zum „Tannhäuser" das Prädikat auch in specifisch musikalischer Beziehung vollkomm..n „fertiger" Werke abzusprechen wagen? Man sieht also, daß Wagner am gehörigen Orte auch blos „Tonkünstler" sein kann! — Wo Hr. S. aber „ungeschickte Uebergänge, wirre und unklare Motivverbindungen, unzarte und groböhrige Intervallenstellungen" erblickt, da sieht er (in seiner Weise) wohl die Erscheinungen, aber nicht die Ursachen derselben, die allerdings außerhalb der Musik liegen. Uebrigens: wo ist selbst in der absoluten Musik der Maaßstab für Das, was in Bezug auf Uebergänge, Motivverbindungen und Intervallenstellungen als schön oder nicht schön gelten soll? Uns erscheint Vieles von Dem, was Hrn. S. verletzt, als eine Bereicherung der musikalischen Kunst, wie sie eben nur durch die freischaffende Kraft des dichtenden Genius, nicht aber durch die Berechnung des künstelnden Musikers möglich ist.

4) Hier ist ein Cardinalpunkt berührt, dessen Besprechung sehr fruchtbar werden könnte, wenn eine solche — — — uns gestattet wäre. Aber steht Wagner mit seiner Dichtkunst und Musik denn etwa auf griechischem, und nicht vielmehr auf christlichem Boden? Am „Kunstwerke der Zukunft" ist ja nur die Idee von der Vereinigung aller Kunstarten zur Kunst überhaupt griechischen Ursprungs, die Kunstarten selber aber, und namentlich die Musik, werden nach all der Fülle verwendet, welche ihnen ihre egoistische Entwickelung auf christlicher Grundlage verschafft hat. Das Griechenthum soll sich ja nicht erneuern und das Christenthum verdrängen, sondern dieses nur mit jenem sich versöhnen.

5) Gut! Wir werden abwarten, zu was „ganz Anderem" Hr. S. die Oper machen wird. Gelingt es ihm auf einem „anderen Wege" besser, als Wagner auf dem seinigen, so wird es ihm dann an unserem ungetheilten Beifalle eben so wenig fehlen, als jetzt Wagner.

6) Wohl hat Wagner nicht bloß einzelne Uebelstände vermieden, sondern in der That etwas ganz Neues und Besseres geschaffen, als alle Anderen. Darüber hat freilich nur Derjenige ein Urtheil, welcher vom Lohengrin etwas mehr, als blos den „Klavierauszug" gesehen hat. Die Meinung aller kompetenten Richter, welche einer Aufführung des Lohengrin oder Tannhäuser beigewohnt haben, stimmen darin überein, daß hier zum ersten Male Etwas geboten worden ist, wobei man vergißt, daß man im Theater sich befindet, daß man Musik und Sänger hört, daß man ein bloßes Spiel vor sich hat. Hierin liegt das „Neue und Bessere", was Wagner geschaffen hat, und von diesem Punkte aus muß man auf das „Princip" seiner Kunst zurückschließen, nicht aber aus den Klavierauszügen seiner Opern einen richtigen Begriff von dem Wesen derselben gewinnen wollen. Als dieses Princip ergiebt sich dann nicht die Musik sondern das „Drama", über welches Hr. S. jedoch ein Urtheil nicht haben kann, einmal: weil er die entscheidenden Opern Wagner's noch gar nicht aus der Aufführung kennt, sodann aber: weil er durch seine eigenen Opern dargethan hat, daß der Begriff „Drama" ihm noch gar nicht aufgegangen ist.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Kapellmeister Bott gab kürzlich mit vielem Erfolge ein Concert in Hannover. Der König machte ihm den ehrenvollen Antrag, als erster Solo-Violinist in die dortige Kapelle zu treten, doch konnte Bott darauf nicht eingehen, da ihn vor nicht langer Zeit erst der Kurfürst von Hessen zum zweiten Kapellmeister ernannt hatte.

Das Schweriner Hoftheater hat während der diesjährigen Saison in Dobberan gespielt. Als Gäste haben in der

Oper: Frl. Geisthardt und Herr Marray aus Coburg (Bariton) sehr gefallen. Frl. Tomala aus Frankfurt wurde zu Gastrollen erwartet.

Frau v. Strantz ist nach längerem Unwohlsein in Berlin noch zweimal als Leonore in der Favoritin, als Rosina und Fides aufgetreten. Der Erfolg war in allen diesen Partien ein großer, sowie sie auch in dem Concerte des Pianisten Krüger ihren Ruf als Concertsängerin bewährte. Sie ist bereits nach Wien abgereist.

Roger ist nach Paris zurückgekehrt. Sein Engagement für die Berliner Hofbühne ist nicht wieder erneuert worden, da dieses Theater keine besonders guten Geschäfte mit ihm gemacht hat. Er hat dieses Mal im Ganzen mit Einschluß seines Benefizes ungefähr 8000 Thlr. in Berlin erhalten.

Die Sängerinnen Viardot-Garcia, Castellan und Clara Novello sind für die diesjährigen Musikfeste in Birmingham und Hereford gewonnen worden.

Der Walzercomponist Joh. Strauß hat eine Einladung nach Paris erhalten und ist mit seinem Orchester bereits dahin abgereist.

Frau Gundy ist in Cöln als Primadonna engagirt.

In Hamburg verspricht man sich viel von einer jungen Sängerin, Frl. Ziegler, welche noch vor Kurzem als Milchmädchen in den Straßen ihrer Vaterstadt umherwanderte.

Frau Sontag hat sich am 25. August in Liverpool nach Amerika eingeschifft.

Kapellmeister Methfessel beabsichtigt Braunschweig zu verlassen und für die Zukunft in Dresden zu leben.

Der Contrakt der Frau Palm-Spatzer ist von der Münchener Hoftheater-Intendanz auf ein Jahr verlängert worden. Die Münchener scheinen darüber aber nicht sonderlich entzückt zu sein, da die Sängerin ihre Blüthezeit bereits weit hinter sich haben soll.

Der Componist Canthal ist beim Hamburger Stadttheater als Chordirector angestellt worden.

Neue und neueinstudirte Opern. Julliens Oper: Pietro il Grande ist mit ungeheurem Pomp und einer Ausstattung, welche 5000 Pfd. Sterl. gekostet hat, im Covent-Garden-Theater in Scene gegangen, hat aber nur einen mäßigen Erfolg gehabt. Die Handlung hat Aehnlichkeit mit der in Lortzing's Czaar, die Musik soll ein mixtum compositum von allen möglichen Stylen sein, bei dem jedoch der Meyerbeer'sche am meisten hervortrete. Die Instrumentirung wird gerühmt, doch arte auch sie oft in einen unerhörten Lärm aus. Am gelungensten seien die vorkommenden Tänze. Eine russische Tänzerin, welche man für diese Oper aus Petersburg hatte kommen lassen, sowie ein auf der Bühne ausgeführtes Cavallerie-Manöver wurden vom Publikum nicht sehr freundlich aufgenommen. Die Hauptpartien waren in den Händen berühmter Sänger, wie Frl. Zerr, Tamberlick, Stigelli, und Formes, welche auch ihr Möglichstes thaten, um die Oper zu halten und dafür reichen Beifall erhielten.

Die Casilda wird gegenwärtig in Carlsruhe einstudirt.

Ein Dilettant in Wien, Leo Kern, hat nach Berlioz und Lachner noch eine Oper Benvenuto Cellini geschrieben, welche daselbst zur Aufführung kommen soll.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die Akademie für Musik in München hat Adam, Auber, Berlioz, de Beriot, Fétis sen., Halevy, Liszt, Fr. Lachner, Marx, Meyerbeer, Mercadante, Molique, Reißiger, Rossini, Spohr, Fr. Schneider, Schumann und Thalberg zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt.

Verdi hat den Orden der Ehrenlegion erhalten.

Todesfälle. Vor Kurzem starb in Regensburg der geistliche Rath Joh. Bapt. Weigl, Bruder des Componisten, 90 Jahre alt.

Vermischtes.

Herr Rud. Cerf wird am 15. October das „interimistische" Königsstädtische Theater in dem Harth'schen Etablissement vor dem Rosenthaler Thore in Berlin eröffnen. Vorläufig wird sich der Wirkungskreis dieses Theaters nur auf das Lustspiel, die Posse und das Vaudeville erstrecken.

Die Theaterdirection in Frankfurt a. M. ist von der Polizei verwarnt worden, weil der Komiker Meinhold kürzlich einige Couplets in ein Vaudeville eingelegt hatte, die an hoher Stelle Mißfallen erregten.

Das neue Hoftheater in Hannover wurde am 1. September mit einem Festspiele: „Kunst und Natur" von Perglaß, Musik von H. Marschner, und dem Göthe'schen Torquato Tasso eröffnet.

Die Hamburger Jahreszeiten meinen, die Möpse wären jetzt eine so große Seltenheit geworden, daß ein Engländer einmal ganz Deutschland durchreist habe, um einen solchen aufzutreiben, jedoch ohne Erfolg. Noch seltener seien aber englische Sänger und dennoch sei jetzt ein solcher, Namens Swift, aufgetaucht. Derselbe werde erst nach Lissabon reisen und sich dann auf dem übrigen Continente mit allen gangbaren Münzsorten bekannt machen.

Der Professor der Physik Petrina in Prag soll ein musikalisches Instrument erfunden haben, das durch Electro-Galvanismus Töne erzeuge. Es soll Aehnlichkeit mit der Physharmonika haben.

Frau Birch-Pfeiffer hat gegenwärtig einen Operntext für den Herzog von Coburg unter der Feder.

Das Hoftheater in Stuttgart ward am 1sten Sept. mit Meyerbeer's Robert eröffnet.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen 2c.

R. Schaab, Vater unser und Einsetzungsworte für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel. Leipzig, Siegel. 5 Ngr.

Die einfach und in ernst-religiösem Tone gehaltenen beiden Gesänge entsprechen ganz ihrer Bestimmung. Es zeigt sich in ihnen eine glückliche Auffassung und Wiedergabe des kirchlichen Elementes und das ist etwas, was man bei Componisten unserer Zeit selten findet. Die Orgelbegleitung ist einfach, wie sie bei dergleichen Stücken nicht anders sein darf, und bekundet die geübte Hand des Componisten.

Theatermusik.

Partituren.

H. Litolff, Op. 80. Ouvertüre zu „die Girondisten", Trauerspiel von Rob. Griepenkerl. Partitur. Braunschweig, G. M. Meyer jun. 2 Thlr.

Concertmusik.

Arrangements.

W. A. Mozart, Op. 114. Maurerische Trauermusik für Orchester, zu vier Händen für das Pianoforte eingerichtet von C. Burchard. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Es ist dies das erste vierhändige Arrangement des Mozart'schen Werkes, welches bis jetzt erschienen ist, und wir empfehlen dasselbe den Freunden klassischer Musik als ein sehr zweckmäßiges und geschmackvolles.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

J. J. Bott, Romanesca aus dem 16ten Jahrhundert für Violine mit Pianoforte- oder Orchesterbegleitung eingerichtet. Cassel, Luckhardt. 12½ Sgr.

Ein sehr interessantes Musikstück. Mit wenigen Strichen sind die frischen Gedanken zur Anschauung gebracht, und es giebt das Tonstück ein treues Bild jener urkräftigen, selbst im heiteren Genre noch ernsten und würdigen Zeit, in welcher es entstanden. Merkwürdig ist — um dies beiläufig zu erwähnen — eine auffallende Aehnlichkeit zweier Gedanken in dieser Romanesca mit den beiden Hauptthematen in einer berühmten Ouvertüre eines hochgefeierten Componisten der Neuzeit. Die Bearbeitung des Herrn Bott verdient alles Lob und man muß es ihm Dank wissen, daß er ein so interessantes Werk an das Licht gezogen hat, dessen Vortrag noch heut zu Tage für einen Violinisten sehr belohnend sein wird.

Für Pianoforte zu vier Händen.

R. Schumann, Op. 73. Phantasiestücke für Pianoforte und Clarinette. Arrangement für Pianoforte zu vier Händen. Cassel, Luckhardt. 1 Thlr.

Ein sehr gelungenes Arrangement, welches das Werk auch Pianisten zugänglich macht, denen ein guter Clarinettist nicht zu Gebote steht.

Lieder und Gesänge.

C. Stein, Op. 4. Sechs Fabeln aus dem Speckter-schen Fabelbuche für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. 17½ Sgr.

Sehr einfache den Texten entsprechende Lieder, die aber eben durch ihre Anspruchslosigkeit von guter Wirkung sind. Ebenso einfach als die Singstimme ist das Pianoforte gehalten, doch hat es der Componist größtentheils verstanden die Begleitung sinngemäß die charakteristisch zu machen.

Duetts, Terzetts 2c.

R. Würst, Op. 22. Ruhethal, für Sopran, Alt und Tenor mit Begleit. des Pianoforte (Helikon Nr. 14). Magdeburg, Heinrichshofen. 5 Sgr.

Der einfache dreistimmige Gesang ist gut aufgefaßt und empfunden, die Stimmen gesangsmäßig behandelt und es wird deshalb das Werkchen häuslichen Gesangskreisen willkommen sein. Die Pianofortebegleitung ist einfach, aber nicht uninteressant und gewöhnlich.

Instructives.

Für Pianoforte.

H. Enke, Op. 6. Sechs melodische Uebungsstücke im Umfang von fünf Tönen bei stillstehender Hand für das Pianoforte zu vier Händen. Heft 1 u. 2. Leipzig, Peters. à Heft 15 Ngr.

Vorliegende Uebungsstücke verdienen die angelegentlichste Empfehlung. Wenn Diabelli, Enckhausen u. A. auch bereits sehr zweckmäßige Uebungen dieser Art geliefert haben, so zeichnen sich die Enke'schen doch vor jenen durch Hervortreten des

melodischen und rhythmischen Elementes aus und der Componist hat es verstanden, auf dem beschränkten Raume von fünf Tönen ansprechende und fließende Musikstücke zu liefern. Die für den Lehrer bestimmte Seconda ist ebenfalls leicht gehalten, ohne jedoch trivial zu werden.

F. X. Chwatal, Op. 102. **Volksmelodien zum Gebrauche beim ersten Unterricht für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet und mit instructiven Variationen versehen. Heft 1. Magdeburg, Heinrichshofen.** 10 Sgr.

Ein für den Unterricht bei kleinen Schülern empfehlenswerthes Werkchen, das den erfahrenen Lehrer verräth.

H. Enckhausen, Op. 82. **Der erste Unterricht im Clavierspiel. Eine Reihefolge methodisch geordneter Uebungsstücke für den progressiven Clavier-Unterricht nach pädagogischen Grundsätzen. In 4 Heften. Eisleben, Kuhnt.** 1stes u. 2tes Heft, à 15 Sgr.

Nachdem der Verfasser in gedrängter Kürze die Namen, Geltung &c. der Noten und Pausen erklärt, im zweiten Hefte den Schüler auch mit den Baßnoten bekannt gemacht und Tonleitern beigefügt hat, läßt er eine Reihe von Uebungsstücken folgen, die progressiv geordnet sind und gegen die in Bezug auf das Technische nichts einzuwenden ist. Entschieden müssen wir uns aber dagegen erklären, Uebungsstücke in Form von Polka's, Walzern &c. zu geben, besonders wenn diese etwas altmodisch und philiströs klingen, wie die in vorliegenden Heften enthaltenen. Der Verfasser, der bereits so Anerkennenswerthes im instructiven Fache geleistet, hätte dies vermeiden sollen, es beeinträchtigt das Gute, was in diesem Werke enthalten. Abgesehen von diesem der Geschmacklosigkeit ungebildeter Aeltern und dem Schlendrian gewissenloser Musiklehrer gemachten Concessionen, verdienen diese Uebungsstücke Empfehlung für Lehrer und Lernende.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Saiten- oder Blasinstrumente.

H. Wohlers, Op. 1. Le Dahlia. Romance pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. **Berlin, Trautwein (Guttentag).** 12½ Sgr.

Ein gefälliges Salonstück, in dem das Violoncell die Hauptrolle spielt, während sich das Piano nur begleitend und zwar in ziemlich gewöhnlichen Figuren verhält. Der Pianist C. Wehle hat dieses Stück als Opus 21 Nr. 1. für Piano in Des-Dur transscribirt, und ein ebenfalls ganz nettes Unterhaltungsstück daraus gemacht, welches in derselben Verlagshandlung erschienen ist.

L. Baumann, Op. 8. Etude de Staccato pour Violon. **Leipzig, Hofmeister.** 7½ Ngr.

Ein seinem Zwecke vollkommen entsprechendes Musikstück, das sauber gespielt von nicht übler Wirkung sein wird. Auch als Uebung für vorgeschrittene Violinisten ist das Werkchen zu empfehlen.

Lieder und Gesänge.

L. Schlottmann, Op. 3. **Burschenlieder. Gedichte von Geibel, Göthe, Hoffmann v. Fallersleben u. A. für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Heft 1. Berlin, Trautwein (Guttentag).** 15 Sgr.

Leichte und gefällige, dem Text entsprechende Liederchen, die ein hübsches Talent bekunden. Die Singstimme ist gut behandelt, das Pianoforte leicht und doch nicht nach dem gewöhnlichen Schlendrian. Wir zweifeln nicht, daß diese „Burschenlieder" bei den Dilettanten bald beliebt sein werden.

C. F. Kauffmann, **Verloren. Gedicht von Prokesch-Osten, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Stuttgart, Ebner.** 10 Ngr.

— — —, **Die badende Elfe. Gedicht von H. Heine, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Ebend.** 10 Ngr.

Beide Lieder halten sich auf einer sehr untergeordneten Stufe des Dilettantismus. Es fehlt natürlich nicht an unmotivirten Textwiederholungen und jener matten Salonsentimentalität. Die Begleitung bewegt sich nur in alten, abgenutzten Figuren.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien
im Verlage von ***Carl Luckhardt*** *in Cassel:*

Bochmann, R., Zapfenstreich-Polka f. Pfte. 7½ Sgr.

Eschmann, J. C., Concert-Etude f. Pfte. Op. 13. 22½ Sgr.

———, Frühlingsblüthen. Acht kürzere und leichtere Fantasie-Stücke f. Pfte. Op. 14. Heft 1, 22½ Sgr. Heft 2, 17½ Sgr. Heft 3, 15 Sgr.

———, Lyrische Blätter f. Pfte. Op. 15. Zweite Sammlung. Heft 1, 20 Sgr. Heft 2, 17½ Sgr.

Mayer, C., Reverie Nocturne. Gage d'Amitie-Divertissement. Deux Pieces de Salon p. Pfte. Op. 163. 20 Sgr.

Voss, C., Amusement grotesque. Polka p. Pfte. Op. 110. Nr. 1. 15 Sgr.

Wehner, A., Sechs Gedichte f. eine Singst. mit Pfte. Op. 5. 22½ Sgr.

Bei ***P. J. Fries*** in Zürich **(C. F. Leede** in Leipzig) erschien so eben:

Franz Abt, Sonntags, Gedicht von B. Löwenstein, f. 4stimm. Männergesang, vom Sängerfest in Basel mit dem ersten Preise gekrönt.
Partitur und Stimmen. 10 Ngr.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint bis Ende September:

Sonate pathétique
von L. v. Beethoven
für's Orchester arrangirt
von ***L. Schindelmeisser.***

Partitur und Stimmen.

Schindelmeisser hat durch seine Ouvertüre zu Uriel-Acosta bewiesen, wie gross sein Talent für Orchesterwerke ist; in Bezug auf diese Sonate erlaubt sich der unterzeichnete Verleger noch zu bemerken, dass Herr Schindelmeisser die Instrumentirung so im Geiste des Componisten durchgeführt hat, dass das Werk bei den Aufführungen in Frankfurt a. M. und Wiesbaden sehr bedeutendes Aufsehen erregte. Die Freude der Verehrer Beethoven's war um so grösser, als durch die Instrumentirung dieser herrlichen Sonate eine neue Sinfonie geschaffen wurde, welche allen Orchestern doppelt willkommen sein muss. — Der Preis wird möglichst billig gestellt. — Geneigte Bestellungen wolle man recht bald machen.

Cöln, August 1852. **M. Schloss.**

Neuigkeiten
im Verlage von ***Schuberth & Comp.***
in Hamburg, Leipzig und New-York.

Monat August.

Beethoven, L. v., Marche funèbre p. Piano. 5 Sgr.
— —, Edition facilité. 5 Sgr.
Fürstenau, A. B., Op. 108. Nr. 1. Rondeau p. Flûte et Piano. 15 Sgr.
Krug, D., Vaterlands-Lieder f. d. Pfte. übertragen:
Nr. 17. Norwegischer National-Gesang. 5 Sgr.
Nr. 18. Portugiesische Constitutions-Hymne. 5 Sgr.
Meyer, Leopold, La Fiancée, Fantaisie-Variations p. Piano. Op. 62. 2. Edit. 1 Thlr. 15 Sgr.
Schuberth, Charles, Berceuse, Amourette, Impatience — 3 Romances sans Paroles p. Violon avec Piano. Op. 20. 25 Sgr.
Strakosch, Maurice, Tremolo in Octaves pour Piano. 10 Sgr.
Vieuxtemps, Henri, Op. 9. Hommage à Paganini. Caprice pour le Violon avec Orchestre. 22½ Sgr.
— —, do. Edition avec Piano. 20 Sgr.
Wallace, W. V., Première grande Polka de Concert p. Piano. Op. 18. 2. Edit. 15 Sgr.
Willmers, Rud., Op. 85. Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. 2 Thlr. 10 Sgr.

Zu beziehen durch jede Buch- u. Musikalienhandlung.

Für Verlagshandlungen.

Der Unterzeichnete befindet sich durch Zufall im Besitze des Klavierauszugs einer Passionsmusik von ***Paesiello,*** welche, wie die Partitur, nur als Manuscript vorhanden ist und nur an wenigen Orten Italiens zu finden sein dürfte. Die geehrten Verlagshandlungen, welche die Abschrift des Werkes zu erhalten wünschten, werden ersucht, Sich in frankirten Briefen an den Unterzeichneten zu wenden, welcher zuvor nähere Auskunft über den Inhalt und den Ursprung seines Manuscripts zu ertheilen, sehr gern bereit ist.

Riesbach bei Zürich, im August 1852.

August Hitzschold,
Musiklehrer.

Die Musikdirektorstelle

bei der Liedertafel und dem Damengesangverein zu Mainz ist erledigt und soll möglichst bald wieder besetzt werden. Diejenigen Künstler, welche diese Stelle zu übernehmen wünschen, mögen uns davon spätestens bis Ende September d. J. benachrichtigen, und zugleich bemerken, wann sie zur Abhaltung einer Gesangprobe im Laufe des September oder Oktober hierherkommen können.

Für den Vorstand der Mainzer Liedertafel
J. J. SCHOTT.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
G. u. B. Westermann in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 12. Den 17. September 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.
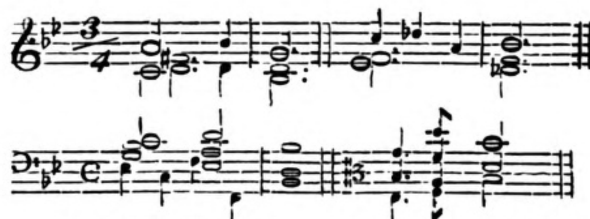
Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Robert Schumann, Op. 105. Sonate (in A-Moll) für Pianoforte und Violine. — Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Pr. 2 Thlr.

Sehr wohl sind wir noch des Versprechens eingedenk, das bei Gelegenheit der Beurtheilung der neuesten Symphonie Schumann's aus unserer Feder floß, und wenn uns die Fluth neuer kritikbedürftiger Tonwerke auch zu ersäufen droht, so werden wir sicher die zur Erfüllung dieses Versprechens nöthige Zeit bald finden. Einstweilen, da wir nun doch einmal von der Sucht angesteckt sind, ins „Allgemeine" zu schweifen, wollen wir auch bei Gelegenheit des vorliegenden Werkes einige — wie wir hoffen lehrreiche — allgemeine Bemerkungen wagen und dadurch die spätere umfassende Arbeit uns um ein Stück abkürzen. Wir finden nämlich die neue Sonate Schumann's in Verbindung mit seiner letzten Symphonie vorzüglich geeignet für den gründlichen Nachweis, daß wir es in dem Schumann der Gegenwart mit einem musikalischen „Manieristen" zu thun haben, wie nur irgend einer jemals componirt hat. Man höre und urtheile dann selber!

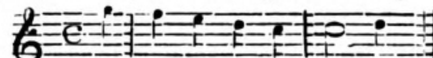
Aus der 3ten Symphonie Schumann's führen wir als besonders prägnant folgende Stellen an:



Zu diesen Stellen kommen aus ersten Satze der vorliegenden Sonate noch die nachstehenden:

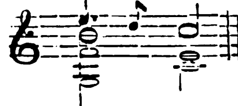


Dr. Krüger beantwortete sich selber einst die Frage: Was ist „originelle" Musik? sehr treffend durch den Hinweis auf einige Tacte aus einer Composition Mendelssohn's, deren Pointe in folgendem Gange bestand:



Diese Noten schließen einen viertactigen Rhythmus ab, der als erste Hälfte einer längeren Periode zu einem Halbschlusse auf der Dominantharmonie führt. Jedes gewöhnliche Menschenkind würde für diesen Schluß wahrscheinlich die Noten e d oder im äußersten Falle c h genommen haben; der „originelle"
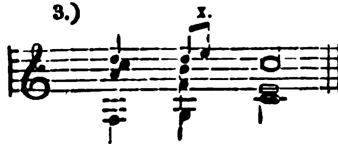
Componist aber thut noch weit mehr: er geht sogar über das Aeußerste hinaus, kehrt die übliche Senkung der Melodie geradezu um und nimmt c d. So hat man denn nun auch in der Periode der musikalischen Sentimentalität den sehnsüchtigen oberen Vorhalt zur

Quinte des Hauptseptaccordes 

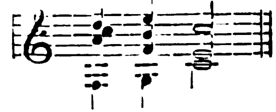
eingeführt und in vollster musikalischer Unbefangenheit fast bis zur Ekelhaftigkeit oft angewendet. Die reflectirenden, mit Absicht „originellen" Tonkünstler aber mußten es als eine ihrer wichtigsten Lebensaufgaben erkennen, diesem heillosen Treiben durch ihre eigenen geistreichen Erfindungen Schranken zu setzen, brachten gleichwohl nichts Anderes zu Stande, als die berechnete Umkehrung jener unwillkührlich empfundenen Tonphrase. Während also die musikalische Naivetät fort und fort in der hunderttausendmal abgeleierten Schlußweise sich erging, zeichneten die „Originellen" mit der folgenden nagelneuen Neuigkeit sich aus:



Der menschliche Geist aber hat nimmer Ruhe: es ist das beneidenswerthe Schicksal der Genies, niemals zufrieden zu sein. War das bis hieher Erreichte im Grunde ja doch so einfach, daß es am Ende jedes musikalische Menschenkind ganz von selber aufgefunden haben würde! In der That ging auch dieser außerordentliche Gewinn, den die „Originellen" der Musik verschafft hatten, eben seiner Einfachheit wegen sehr bald in das wirkliche Leben über, und konnten sie auf der einen Seite mit Recht über diesen seltenen Triumph des Wissens über das Leben jubeln, so mußte er auf der anderen Seite doch ein neuer Sporn für sie sein zu weiteren Entdeckungen im Gebiete der — Nebennoten. Hatte man sich nämlich bisher begnügt, das Intervall x nur während der Dauer des unterliegenden Dominantaccordes nach dem harmonischen Melodietone erklingen zu lassen, so verlegte man jetzt diesen seinen Hauptton in den vorangehenden Accord und ließ das x mit dem Hauptseptaccorde eintreten. Aus der noch immer einfachen Folge



entstand so jene raffinirte Toncombination, mit der wir es heut zu thun haben und die wir in ihrer einfachsten Gestalt

folgendermaaßen darstellen: 

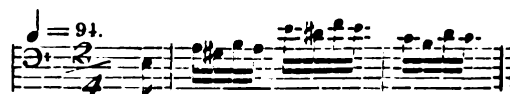
Rekapituliren wir in der Kürze, so war also die jetzt berüchtigte Note x anfänglich Vorschlag zu ihrer Hauptnote und als solcher ganz unbedenklich; später wurde sie Nachschlag und als solcher schon etwas bedenklich; endlich aber machte man sie zum Stellvertreter ihrer Hauptnote und das ist gewiß das Bedenklichste, was mit einer Nebennote vorgenommen werden kann. Die aus Schumann's neuester Symphonie und Sonate oben angeführten Stellen beruhen nun sämmtlich auf der unter 2 und 4 angedeuteten freien und freiesten Anwendung einer und der nämlichen Nebennote auf einer an sich gewöhnlichen aber unentbehrlichen harmonischen Schlußweise. Dagegen ist nun freilich nicht viel zu sagen. Daß wir aber der Wiederholung oder Variation dieser Stelle in 3 Sätzen der Symphonie über 20 Mal, im ersten Satze der vorliegenden Sonate dagegen blos 16 Mal begegnen, dagegen dürfte wenigstens das Eine sich sagen lassen, daß es die musikalische Manier des Componisten bis zu einem Grade verräth, der im Stande ist, Einem den ganzen neueren Schumann für alle Zeiten zu verleiden. Noch mehr: die in Rede stehende Toncombination ist bei Schumann nicht einmal „original". Gehen wir blos auf Chopin zurück, dessen Compositionen allerdings durch eine nicht zu läugnende Ursprünglichkeit sich auszeichnen, so fällt uns sogleich seine Ballade in G=Moll ein, in welcher die beregte Stelle nur zu oft vorkommt. Man darf aber sicher sein, den eigentlichen Ursprung dieser Stelle schon in Franz Schubert zu finden, in dessen Instrumentalwerken hohe Ursprünglichkeit mit einer Tonkünstelei bis zur Widerwärtigkeit auf die merkwürdigste Weise sich vereinigen und der denn auch den wahren Ausgangspunkt für die neueste Richtung in der Tonkunst bildet, was Alles wir bei späterer Gelegenheit ausführlich nachzuweisen haben werden.

Wir dürfen nunmehr auf die vorliegende Sonate im Besonderen eingehen. Sie enthält 3 Sätze: einen ersten raschbewegten Satz in „leidenschaftlichem" Character ($\frac{6}{8}$ Tact A=Moll), ein Allegretto ($\frac{2}{4}$ Tact F=Dur) und ein Finale in lebhafter Bewegung ($\frac{2}{4}$ Tact A=Moll). In jedem dieser Sätze ist im Ganzen Fluß und Schwung: trotz einer Manier, die sich von der Manier anderer Componisten durch Das unterscheidet, was wir musikalische Seltsamkeiten nennen müssen, schafft Schu=

mann dennoch hier, wie fast überall, aus einem Gusse. Keiner der Tonsätze aber ist ganz frei von jenen gewissen Knaupeleien auf der einen Seite, wie auf der anderen von musikalischen Unbedeutendheiten — um nicht zu sagen Gemeinplätzen. Die gewissen Knaupeleien nehmen wir hin als bei Schumann unvermeidlich: der Componist verfährt in dieser Beziehung nicht geradezu absichtlich, sondern in der That mit Unwillkühr innerhalb einer Ausdrucksweise, in welche er sich nun einmal festgerannt hat. Die unbedeutenden Stellen dieser Sonate, wie der übrigen Compositionen aus seiner letzten Periode, bringen wir wohl nicht mit Unrecht auf Rechnung seiner Vielschreiberei. Es ist in diesem Bezuge ein eigen Ding um die Kritik der Musik eines „Fortschrittscomponisten." Schon der Name „Fortschrittscomponist" deutet darauf hin, daß sein Träger sich noch nicht da befindet, wohin er eigentlich kommen soll, daß seine Werke also nur den sehr relativen Werth von Uebergangsproducten haben. Freilich ist es blos die Kritik gewesen, welche den musikalischen „Fortschritt" erfunden hat: sie besaß dabei die ganz richtige Ahnung von einem erst noch zu erreichenden höheren Ziele, und glaubte diesem Ziele, das nicht sowohl innerhalb die musikalische Kunstart fallen kann, als vielmehr in dem größeren Gebiet der Kunst überhaupt zu suchen ist, auch da näher zu kommen, wo in der absoluten Musik das Neue auftrat. Daher proclamirte sie die Componisten von sogenannter „musikalischer Erfindung" als „Fortschrittscomponisten." In der Musik aber — wie in aller Kunst — wird auf entscheidende Weise stets nur naiv geschaffen, und durchaus naiv sind die Instrumentalwerke Haydn's, Mozart's, des früheren Beethoven's, sowie ihrer unbedingten Nachahmer aus früherer und späterer Zeit, wie Romberg, Krommer, Spohr u. A. Innerhalb einer gegebenen Form, die sie vollkommen inne haben, und in vollster künstlerischer Unbefangenheit sprechen die genannten Componisten in ihren Instrumentalwerken sich selber aus, d. i. ihr eigenstes musikalisches Wesen, ihre specifische Begabung, den jeweiligen Stand der historischen Entwickelung der Musik als Kunstart oder — wie die „Manieristen" — wohl auch nur eine Seite dieser Entwickelung. Wo die Musik dieser Componisten aber mit der Dichtkunst sich verbindet, erscheint sie ihrem Gehalte nach wohl ebenfalls naiv, in formeller Beziehung jedoch reflectirt, im eigentlich künstlerischen Sinne dagegen nur reproducirend. Das heißt: der musikalische Ausdruck an sich ist immer ein unwillkührlicher, ungesuchter, von selber gefundener, nicht aber erfundener; die Form dieses Ausdrucks jedoch ist insofern berechnet, als sie im Wesentlichen zum Voraus bestimmt und feststehend, hier nur unter mehr oder weniger Veränderungen für den besonderen Fall hergerichtet werden mußte; dabei nun aber ist keine höhere künstlerische, ursprünglich schaffende Potenz unwillkührlich thätig, sondern nur die rein musikalische Kraft des Componisten: nicht der Dichter schafft aus innerstem Drange, sondern der Musiker innerhalb seiner Kunstart in Folge äußeren Antriebes. Der mittlere und spätere Beethoven erscheint nun aber als mehr denn blos „Musiker" und dabei doch auch wieder nur als Musiker, d. h. während er Dichter ist im eigentlichen Sinne des Wortes, vermag er sich doch nur in der Sprache des absoluten Musikers mitzutheilen. Er schreibt nicht einmal „Opern," wie der scharfsinnige und feinfühlende Mozart, sondern spricht blos in „Symphonien" einen dichterischen Inhalt aus, der ihn in rein musikalischer Beziehung zugleich als den originellsten, erfinderischsten Componisten seiner Zeit erscheinen läßt. Und dennoch ist auch die Musik Beethoven's an sich durchaus naiv, nicht absichtlich erfunden, sondern unwillkührlich gefunden; er ist jedoch der erste Componist, der mit einer höchsten specifischen Begabung die nothwendige Reflexion des mit vollem Bewußtsein schaffenden Künstlers, des Dichters, d. h. des mehr als lyrischen Dichters, verbindet: das Neue in seiner Musik aber folgt von selber aus dem Streben, einen höheren künstlerischen Gehalt in bloßen Tönen auszusprechen. Und dieß nun ist der Punkt, wo im musikalischen Kunstschaffen die Naivetät von der Reflexion allmählig verdrängt und in der musikalischen Kritik das Thema von der „Erfindung" und der „Originalität," wie die Forderung von „Tondichtungen" beginnt, wo in Folge alles Dessen die heut in vollster Blüthe stehende musikalische Anarchie ihren Anfang nimmt. Die Mehrzahl der Menschen faßt und beurtheilt eben nur die Form, das Aeußerliche, das objectiv sich Darstellende und Erfaßbare. Auch konnten die musikalischen Menschen seiner Zeit mit dem Inhalte der Musik Beethoven's gar nicht sympathisiren, da sie mit ihm als Mensch nicht sympathisirten. Daher hielten sie sich zunächst an das Aeußerliche und Reinmusikalische der späteren Tonwerke Beethoven's, und auf Grund der hieraus nothwendig entspringenden Mißverständnisse und Irrthümer ist denn nun der Zustand und die Erscheinungen der Anarchie im Schaffen und Kritisiren der gegenwärtigen und der jüngstvergangenen Epoche zu erklären. Man verlangte von Menschen, die weder Schaffensdrang, noch Geist oder dichterische Begabung hatten, sondern blos ein bescheidenes musikalisches (d. i. immer lyrisches) Talent, großartige Tondichtungen oder mindestens neue, originelle Musik, und erhielt auf diese Forderung entweder Monstra von Kunstwerken oder Tonkünsteleien. Das Beste leisteten immer noch die naiven Manieri-

sten, wie Spohr und Mendelssohn, die in einem beschränkten aber abgeschlossenen Kreise sich bewegten und nur aus Schwachheit oder Ehrgeiz ab und zu mit der Reflexion liebäugelten, wodurch sie allemal auf das Unzweideutigste bewiesen, daß sie in der Hauptsache allerdings auf einem „überwundenen," im Grunde genommen aber auf dem einzig berechtigten musikalischen Standpunkte stehen, mit Beethoven jedoch nicht eine künstlerische Ader gemeinschaftlich haben. Mit Schumann jedoch ist es insofern ein Anderes, als dieser Componist allerdings Beethoven'schen Geist, zu seiner unmittelbaren Voraussetzung jedoch keineswegs eine Mozart'sche, sondern eine Musik hat, die eben vollständigste Anarchie und von Tonkünsteleien durchdrungen ist. Was Schumann bei allem eigenen Talent von fremder (deutscher) Musik Alles in sich aufgenommen und verarbeitet hat, kann man unschwer an einigen seiner Compositionen aus früherer Zeit nachweisen. Jetzt ist er mit dieser Arbeit längst fertig und schreibt in einem Style, der selber zur Manier geworden. Wohl verfährt Schumann reflectirend im Sinne Beethoven's: dieß jedoch gereicht ihm weniger zur Entschuldigung als zur Anklage; denn die Irrthümer unserer Vorfahren sollen wir nicht wiederholen, sondern vermeiden. In rein musikalischer Beziehung aber schafft Schumann in der That naiv, wie alle bedeutenden Componisten vor ihm. Wer dieß bezweifeln sollte, dem müßten wir den Fluß und Schwung seiner lyrischen Tonsätze, sowie diejenigen zahlreichen Stellen entgegen halten, die wir als gewöhnlich und unbedeutend zu bezeichnen haben. Die Form hat er vollkommen inne und formell Befriedigendes leistet er überall, wo er keine höheren, aber in der absoluten Musik unmöglichen, Intentionen verfolgt. Wer mit seinem Wesen sympathisirt, wird sich auch nicht an seine Vielschreiberei und ihre Consequenzen stoßen, sondern der Meinung sein: je mehr desto besser! daß der ganze Schumann aber nur eine relative Bedeutung für die Musik hat, beweist am Besten das Gebahren derjenigen seiner früheren Verehrer, die sich jetzt von ihm abwenden, weil „kein Fortschritt mehr" in seinen Compositionen bemerklich sei. In der That hat Schumann auch seinen musikalischen Höhepunkt bereits hinter sich und kann sich vor Verflachung jetzt nur durch Mäßigkeit im Componiren retten. Jene aber, die jetzt den Fortschritt bei Schumann vermissen, haben überhaupt niemals dem Componisten selber, sondern nur dem durch ihn einst repräsentirten Fortschrittsprincipe gehuldigt. Die Kritik freilich findet auf dem Gebiete des sogenannten musikalischen Fortschritts keinen festen Boden: deshalb kann sie die Musik eines Fortschrittscomponisten wohl zeichnen, aber nicht richten. Für die Kritik gibt es nur einen festen Anhalt: in der absoluten Musik (und zu ihr gehört jede Instrumentalmusik ohne Programm) ist es die historische Form. Die vorliegende Sonate aber ist formell tadellos, ihr musikalischer Inhalt freilich sehr stark Schumannisch.

Noch Eines aber muß bei gegenwärtiger Gelegenheit erwähnt werden. Was wir selber nämlich zu höchlichster Ueberraschung aus der Sonate Schumann's erkennen mußten, ist eine musikalische Papierexistenz dieses Componisten, die wir bei ihm wahrlich nicht gesucht haben würden, die uns bei näherer Untersuchung gleich wohl sehr erklärlich ist. Denn Schumann steht in der That dem Leben, d. i. der Wirklichkeit, so fern, daß er — wie die vorliegende Sonate darthut — ganze Tonsätze zu schreiben vermag, in welchen Violine und Pianoforte z. B. mit Figuren der nachstehenden Art alterniren.



Man berufe sich nicht auf Beethoven, : denn sind wir nicht größer als unsere Vorfahren in der Kunst, so sehen wir doch weiter, weil wir auf ihren Schultern stehen, und die Irrthümer eines Beethoven soll man — wie schon gesagt wurde — vermeiden, aber nicht wiederholen. Wer gewisse Stellen der Beethoven'schen Claviertrio's und Sonaten mit Violine ohne Grauen und Mißbehagen anzuhören vermag, der hört eben überhaupt die Musik nicht mit den Ohren, sondern vernimmt sie mit ganz anderen Sinnesorganen. In dieser Beziehung wird Schumann von Mendelssohn übertroffen, der den sehr verschiedenen Charakter des Piano und der Bogeninstrumente bei ihrer Vereinigung viel besser zu wahren weiß.

T. U.

Anmerkung. Ist es nicht höchst charakteristisch, daß man in Wagner's Musik sehr häufig die absichtslose Folge 1, fast nie aber die gemachten Folgen 2, 3 und 4 findet?
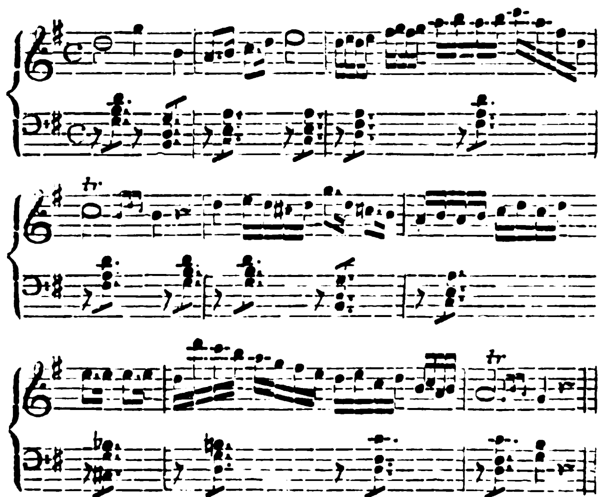
Musikalischer Reisebericht aus dem Süden

von Heinrich Gottwald.

(Schluß.)

Dieses tolle Treiben verlassend will ich nun ein schwaches Bild von dem entwerfen, was in Italien mit dem Worte „Kirchenmusik" bezeichnet wird. In seltenen Fällen, nur an den größten Festtagen werden Messen mit Figuralmusik aufgeführt, deren In-

halt, nach mir gemachten, verläßlichen Mittheilungen entweder sehr an das Opernhafte erinnert oder selbst aus den neuesten gangbarsten Opern entlehnt ist. An Oertern, wo Musikbanden des österreichischen Militärs stationirt sind, werden auch häufig diese in Anspruch genommen, doch nur in der Art, daß dieselben die gangbarsten Modeartikel aus Opern, oder Märsche spielen müssen. Diese Erscheinungen kommen des Jahres aber nur 2—4 mal vor, somit wird die Kirchenmusik vorzugsweise durch das Orgelspiel repräsentirt. Also zu diesem! Ich besuchte in der Markuskirche die sogenannte „große gesungene Messe" die der Hauptsache nach auf folgende Art statt findet: der Text jedes einzelnen Theiles der Messe wird von der Geistlichkeit (einem Vorsänger und dem Chorus) in lateinischer Sprache ohne Orgelbegleitung gesangsmäßig recitirt, welches aber in so ordinärer Weise geschieht, daß jeder andere Ort die entsprechendere Umgebung bilden würde, als eine Kirche. Zwischen jedem dieser einzelnen Teile wird auf einer ziemlich elenden Orgel ein Stückchen von 8 Tacten in folgender Weise gespielt:



Während der Wandlung dehnt sich dieses Geleier bis zum Ekelerregen. Den Schluß macht dann ein Stück im marschähnlichen Rhythmus, oder der neueste Marsch selbst, der häufig auf Bestellung irgend eines Gläubigen — con pleno organo losgelassen wird. Und dieser Barbar von einem Organisten hat den enormen Gehalt von 800 Gulden C.-M. während in Deutschland gute Organisten oft kaum mit dem vierten Theil dieser Summe angestellt sind. So treibt man jetzt Musik in derjenigen Kirche wo einst Joh. und And. Gabrieli wirkten, wo Marcello seine unvergeßlichen Psalmen sang, wo Ant. Lotti und andere gleich große Meister angestellt waren. In Mailand hörte ich unter anderm in der Kirche St. Ambrogio auch das Gebet aus Zampa spielen und später die ganz neue Registeranwendung: auf dem Obermanual ein Register 2 Fuß die Melodie führend wozu die Begleitung (nach früher angezeigtem Muster) im untern Manuale 8 Fuß gespielt worden.

Doch der größte aller Frevel wird in Verona ausgeübt! Scherz bei Seite, im vollsten Ernst und nur der Wahrheit getreu — wird da, während der Wandlung (nach katholischer Ansicht dem heiligsten Theile der Messe) als stereotype Musik vorzugsweise gespielt: Die „Vagabunden Polka" von Gungl. Der Unsinn mußte aber auch den höchsten Grad erreicht haben, welcher im Stande sein konnte, das, vor 6 Wochen in ganz Italien publicirte Gebot des Papstes hervorzurufen: „Daß sich alle Organisten jeder profanen, weltlichen Musik enthalten und nur solche, die der Würde des Ortes angemessen, zu Gehör bringen sollen". Ein solches Gebot dürfte im besten Falle nur den ärgsten Unsinn beseitigen; dagegen wäre es eben so an der Zeit und ließe sich ein Verbot vom Oberhaupte der Kirche viel praktischer durchführen, welches die Absicht hätte: Den Verkauf von Bildern am Eingange in die Markuskirche und den Schacher von Denkmünzen und andern Artikeln im Dome zu Mailand, und zwar in der unmittelbaren Nähe des Hochaltares, zu beseitigen. Zu diesem Treiben bildet wohl das nichtswürdige Orgelspiel die entsprechendste Musik; ich glaube selbst: „Das Eine hängt mit dem Andern zusammen — und Beides charakterisirt die religiösen Verhältnisse Italiens am Besten! Eine der reich ausgestattesten und berühmtesten Kirchen Italiens ist die Antoniuskirche in Padua. In derselben befinden sich vier Orgeln von denen ich Gelegenheit hatte die 2 Größten und Besten zu probieren. Ein geheimer Schauer durchlief mich schon beim ersten Blick auf das Pedal, das nebst der gebrochenen Octave nur noch die halben Töne bis zum nächsten g enthielt, dessen Tasten aber kaum über eine halbe Elle lang und schief gestellt waren. Das Hauptmanual mit Prinzipal 8 Fuß als wichtigste Stimme leidet derzeit wenigstens an dem vierten Theil seiner Pfeifen Verlust, die, weil auch nicht das Geringste zu hören war, entweder ganz fehlen, oder auf die ärgste Art mit Staub angefüllt sein müssen. Die andern Register sind meistentheils 4 F., 2 F., und Mixturen. Nun denke man sich diesen Effekt! Während meines Aufenthaltes in Verona machte eine große Leier (vulgo Pferdeorgel) die Runde durch die Stadt und ich muß gestehen, daß dieses Instrument viel reiner gestimmt und besser war, als alle Orgeln die ich in Italien gehört. Hie und da sind wohl einige gute

Orgeln, z. B. zu Padua in der St. Giustina, zu Venedig in der St. Georgio, beide von dem berühmten Eugen Casparini gebaut, die ich leider nicht Gelegenheit hatte kennen zu lernen; wenn aber die besten Werke vernachlässigt und so miserabel gespielt werden als da — ist es eben nicht besser, als ob dieselben gar nicht vorhanden wären. — Verlassen wir dieses trübselige Bild und wenden wir uns zur Oper in Padua, die mir von mehren Seiten als eine der besten Italiens geschildert wurde.

Das „Theatro nuovo" selbst ist eins der schönsten, die ich noch gesehen. Dasselbe wurde 1847 von dem ausgezeichneten Baumeister Japelli gebaut, der sich auch daselbst mit dem, in ganz Italien berühmten Kaffehause „Pedrochi" verewigte. Leider starb dieser Künstler vor 3 Monaten! Aufgeführt wurde Mercadante's Oper; „Gli Orazi e Curiazi" die nun allerdings um einen guten Theil besser als alle Opern Verdi's und Ricci's, und zum Glück keine Recitative hatte, einem Deutschen hingegen immer noch langweilig genug vorkommen mußte. Die Gesangskräfte dieser Gesellschaft waren großen Theils sehr gut; ausgezeichnet aber der Tenor — Mirate, der Bariton — Beneich und die Primadonna — Gazzaniga. Gesungen und gespielt wurde, wie es eben nur vorzugsweise die Italiener im Stande sind; aber auch nur nach dieser Richtung hin konnte man sich ergötzen. Das Orchester wohl stark besetzt, erinnerte aber sehr an das der Triester Oper. Keine reine Stimmung; keine Präcision; ohne Schatten und Licht jeder Nuance entbehrend; dasselbe laute ununterbrochene Klopfen des Orchesterdirectors mit dem Violinbogen. Hierzu kam noch bei jeder Scenenverwandlung als Signal für den Maschinisten ein lokomotivähnlicher Pfiff, der jede, wenn mögliche Illusion, vollends zerstörte, sowie endlich die gräßlichste Unruhe des Publikums. Zwischen den zweiten und dritten Act wurde, wie gebräuchlich ein „zur Handlung gar nicht gehörendes Ballet" (allein gegen 2 Stunden dauernd) eingeschoben für das wenigstens noch die meiste Aufmerksamkeit im Publikum gewesen. Dieses italienische „Kunstwerk der Gegenwart" begann um 9 Uhr des Abends, und endete um 2 Uhr des Morgens. Wer daher eine gute italienische Oper hören will reise überall hin, nur nicht nach Italien, wo dieselbe nur benutzt wird, um, gleich einem Kaffehause Geschäfte abzumachen, sich gegenseitig zu unterhalten; oder, um in einem Lokale zu sein, wo man den eben gekauften Putz am meisten von der gaffenden Menge bewundern lassen kann. Was endlich die Musik nebenbei betrifft, verlangt der Italiener so nur Sinnenkitzel; jeder höhere, geistige und nachhaltige musikalische Genuß ist ihm fremd geworden, daher auch der Geschmack endlich so weit kommen mußte, daß Verdi und Ricci ausschließlich die Bühnen Italiens beherrschen und selbst die bessern Producte eines Bellini und Donizetti solchen Epikuräern schon zu gelehrt erscheinen müssen.

In Verona besuchte ich die kolossale Arena, die sich für große Musikfeste und Wettgesänge vortrefflich eignen würde, und das angebliche Grab von „Romeo und Julia". Den letztern Ort, welcher die Ueberreste zweier Liebenden bewahren soll, deren kühne Thaten den Stoff zu so manchem Romane und selbst Opern gegeben, besuchte ich nicht ohne Erwartungen; leider wurde ich auf großartige Weise enttäuscht. In einer von Verona entlegenen Bauernwirthschaft wird man im Staub und Schmutz in eine Art von Scheune geführt, wo sich dem in gerührter Stimmung Eintretenden als erstes Bild ein Verschlag von Brettern repräsentirt, der die Grenzen des Wohnortes „zweier Esel" bezeichnet. Ueber diesem Verschlage befinden sich alle diejenigen Geräthschaften, die man in der Regel nur in Ställen antrifft. Nach dieser ersten eselhaften Ueberraschung, in der poetischen Stimmung um einige Grade abgekühlt, macht der Wanderer ohngefähr noch 6 Schritte und kommt zu einem in Stein ausgehauenen — Troge, der ihm als das Grabmal „Romeo's und Julia's" bezeichnet wird. —

In Mailand hätte ich wieder das große Vergnügen haben können von einer Operngesellschaft „zweiten Ranges", „chi dura vince" zu hören; doch der erste Gedanke an die Triester Oper schlug jeden Muth in mir nieder, und so wohnte ich in Mailand (da das Theatro della scala im Innern überbaut wurde und ich mich mit dem Ansehen der großartigen Lokalitäten begnügen mußte) nur einem Ballet bei, das sich von dem in Padua in nichts unterschied und ein eben so schlechtes Orchester als jenes hatte. In der Umgegend von Mailand ist in akustischer Beziehung das Echo der „Simonetta" (einem verfallenen großen Landhause) äußerst interessant. Man sagte mir daß sich dieses merkwürdige Echo 63 Mal wiederhole; ich konnte es aber nur bis auf 30 Mal verfolgen. Vielen Lesern dieser Zeitschrift dürfte es auch unbekannt sein, daß der letzte noch lebende Sprosse Mozarts in Mailand existirt: dessen Sohn Carl, pens. Staatsbuchhaltungsbeamter. Ich besuchte denselben aus Pietät für den Unsterblichen, und fand in dem beinah 70jährigen Greise dieselbe Biederkeit und Gemüthlichkeit, die man sich bei dem Namen Mozart als unzertrennlich denkt. —

Die Reise über den St. Gottbard durch die Schweiz bot in musikalischer Beziehung nichts dar; doch entschädigten mich die Großartigkeit der Natur und einige angeknüpfte, mir sehr werthe musikalische Bekanntschaften reichlich dafür. —

In München wohnte ich der „Lucia von Lammermoor" bei und erfreute mich wieder einmal inmitten eines ruhigen Publikums, ein ordentliches Ensemble und gutes Orchester zu hören. Herr Kindermann als Astbon hatte in dieser Partie die schönste Gelegenheit seine prächtigen Stimmmittel zu entfalten, sowie der gastirende Herr Sontheim als Edgard, wenn derselbe nicht outrirte wie in der Fluchscene, viele gelungene Momente zählte. Frau Palm als Lucia dürfte allmählig da angelangt sein, wo ihr diese Partie unmöglich wird. Nebst schlechter Aussprache, unreiner Intonation wurde durch unmäßiges Dehnen und Ziehen aller Gesangsstücke diese Partie zur langweiligsten in der Oper. Nach der Fluchscene des zweiten Actes wurde Edgard und Lucia gerufen; — Beide erschienen Hand in Hand als Freunde, die eben bloß Theater gespielt, und nahmen den Beifall des Publikums dankend hin. — Ueber die andern Partien mag der Mantel christlicher Liebe zugedeckt bleiben. Orchester nicht ganz fehlerlos, Chöre lobenswerth! Da in diesem Bericht so viel von schlechten Orgeln gesprochen wurde, so sei zum Schluß noch die im Münchener Conservatorium aufgestellte, von Walker aus Ludwigsburg neugebaute ausgezeichnete Orgel erwähnt, mit welcher mich Herr Prof. Herzog freundlichst bekannt machte. Dieselbe enthält in zwei Manualen nebst Pedal zwanzig Stimmen, die in ihrer Totalwirkung eben so befriedigend sind, als die Intonation der einzelnen Register ausgezeichnet charakteristisch ist. Ganz vorzüglich fand ich im ersten Manual die Viola di Gamba 8 F. und im Pedal den Fagott-Baß 16 F. Auch ist auf der rechten Seite des Pedales ein Tritt für den Crescendo-Zug angebracht, wodurch in großer Geschwindigkeit (durch mindern und größeren Druck des Fußes) ein Register mit dem andern verbunden werden kann. Streng genommen verdient dieser Zug seinen Namen nur bei den ersten schwach eintretenden Stimmen, dann bildet derselbe mehr ein Surrogat für das oft zeitraubende Herausziehen der Register, welches in vielen Fällen dem Orgelspieler wichtige Dienste leisten kann. Die Mechanik der Manuale und des Pedales ist eine ganz vorzügliche. Der Toncharakter des ganzen Werkes ist ungemein weich, zum Gemüth sprechend, und dürfte namentlich Stimmungen contemplativen Inhaltes den entsprechenden Ausdruck verleihen. Voriges Jahr lernte ich auf einer Rheinreise von demselben Meister Orgeln in Stuttgart und Heilbronn kennen, die ganz denselben Klangcharakter und im Einzelnen dieselben vorzüglichen Eigenschaften haben. Von dem Toncharakter der erwähnten Walker'schen Orgeln ist allerdings der der Silbermann'schen Werke (wie ich mich durch die besondere Freundlichkeit des anerkannten Meisters des Orgelspieles, Herrn Hoforganisten J. Schneider in Dresden, überzeugte) sehr verschieden; und wenn bei Walkers Orgeln ja noch ein Wunsch übrig wäre, so ist es der: daß seine ausgezeichneten Werke im Allgemeinen zu dem weichen Klangcharakter noch eine Beigabe von dem silberartigen Metalltone einer Silbermann'schen Orgel erhalten möchten. Derzeit baut Herr Walker in Ulm an einer Riesenorgel mit hundert kleinen Stimmen, die kommendes Jahr beendet und wohl die größte der Welt sein wird. —

So schließe ich denn diesen Reisebericht mit der Bemerkung: daß der zu seinem Vergnügen Reisende eben nur über das berichten kann, was ihm der oft nur kurz zugemessene Aufenthalt dargeboten, und daß unter solchen Umständen ein abgeschlossenes Urtheil über das Kunsttreiben und den Kunstgeschmack eines Landes nur in seltenen Fällen zuläßig erscheinen mag, obwohl einem Scharfblickenden ein kleiner Zug manchmal genügt, einen folgerichtigen Schluß auf die ganze Physiognomie zu machen. So viel spreche ich aber mit voller Ueberzeugung aus: „daß das von Italien entworfene Bild, selbst bei näherem Bekanntwerden aller musikalischen Verhältnisse des Landes, schwerlich ein anderes werden möchte, da dasselbe mit zu markirten Zügen, sich in der kürzesten Zeit, selbst dem nur flüchtig Beobachtenden gegenüber, zu einem vollständig abgeschlossenen charakteristischen Gemälde gestaltet, das aus diesem Grunde wohl kaum einen trügerischen Schluß herbeizuführen im Stande sein dürfte.

Hohenelbe am Fuße des Riesengebirges,
am 8ten August 1852.

Schweizer Briefe.

II.

Wesen und Unwesen. Flegeljahre. Unentbehrliches Publikum, das anders heißen sollte. Kunstwerk der Vergangenheit. dito der Zukunft. Ruthe und Pritsche.

Die allgemeine Sängerfestzeit ist vorüber, von da und dort sind Botschaften lautbar geworden, darunter wohl auch die eine oder andere hinkende. Ich kann nicht leugnen, daß mir, nach den mir bis jetzt zu Gesicht gekommenen Berichten, die Erfolge mit den, durch die Ankündigungen und Einladungen erregten Erwartungen nicht völlig im Einklang zu stehen scheinen, z. B. in Bezug auf Preisausschreibungen für gute neue Compositionen; doch will ich gern durch möglicherweise noch kommende eigentlich kritische Berichte in Zeitschriften, wo man dergleichen erwarten kann, mich belehren lassen. Ich meine aber in der

That, daß die Kunstkritik die Sache des Männergesangwesens, das auch sein Unwesen, seinen erdigen Beigeschmack hat, ernsthaft zur Hand nehmen, daß die Fachblätter die Angelegenheit nicht blos den politischen und Localblättern überlassen sollten. Es hat der Männergesang namentlich im letzten Jahrzehent eine Ausdehnung und Stellung eingenommen, die ein vornehmes Ignoriren oder gutmüthiges Gehenlassen nicht mehr als zulässig erscheinen läßt. Man sage nicht, daß diese Bestrebungen mit denen der höheren Kunst nichts gemein haben. Freilich Das, was aus der gegenwärtigen Gähr- und Gebärperiode der letzteren hervorgehen soll oder kann, unmittelbar zu fördern, das vermögen jene Bestrebungen nicht. Aber die aus den Kreisen hervorgehende Geburt günstig zu betten, dessen sind sie wohl fähig, oder fähig zu machen, nämlich für die neuen Gebilde der fortschreitenden Kunst allmählig auch ein fortschreitendes, also empfänglicheres, theilnehmendes größeres Publikum heranzubilden, ohne welches es doch einmal nicht gehen wird. Denke man nur z. B. daran, daß ein geregeltes mehrstimmiges Singen zum Theil wahrhaft schöner Lieder in Kreisen des Volkes einheimisch geworden ist, wo man früher höchstens die Gassenhauer oder Zotenlieder irgend eines Vagabundus mit einem im Chor gebrüllten Refrain hörte u. s. w. Es ist aber der Männergesang in der That nicht mehr, was er war. Aus dem unsicher lallenden Kinde, aus dem fröhlich und harmlos singenden Knaben ist ein kräftiger, lebenslustiger, muthwilliger Bursch geworden, der, eben in die Flegeljahre getreten, dem Schulmeister ein Schnippchen schlägt und Alles thut, was er will, darunter diverses Dumme. Aber er ist der Zucht fähig, und nimmt Belehrung an, ja er sucht sie, wie ich aus Erfahrung weiß. Nur docire man ihm nicht allzu langweilig, sonst läuft er fort und macht ein lustig Lied aus eurer Weisheit und singt's beim Glase Wein mit wenig Kunst und viel Behagen. Es wäre eine Einseitigkeit, die sich selbst straft, wenn die höhere Kunst und ihre Kritik in ihren Erzeugnissen rücksichtslos fortschreitend, nicht Sorge trüge, daß das unentbehrliche Publikum (ich wollt' ich wüßt' ein besseres Wort, als dieses anrüchige) ihr folgen könne, oder in seinen gut gemeinten Bestrebungen nicht fühlerlos sich verirre. Als in altersgrauer, aber classischer Zeit die Contrapunktisten und Recensenten von Athen darüber her waren, das Kunstwerk der Zukunft zu erfinden, und schon ihre Systeme aufrichteten, als sie Gerüste für den neuen Bau, und ihre Geschlechtsregister ausarbeiteten vom ganz-, $\frac{1}{2}$-, $\frac{1}{4}$tönigen Geschlecht, und ihre Rechnungen sehr gut, nur leider ohne den Wirth, nämlich die Natur, machten, und hyperorthodoxe Preisrichter anfingen den Virtuosen die überzähligen Saiten von der Lyra zu schneiden, da liefen die lachenden Liszte, Ole Bulle und sonstigen Orpheuse davon und ihnen nach zwar wohl nicht Steine und Felsen, Cedern und Kartoffelstauden, aber doch das Volk. Die auf uns gekommenen Trümmer aber des gelehrten Baues habe ich, gestehe ich, nie ernsthaft genug anstaunen können. Und viele Jahrhunderte später sieht man wiederum die Schriftgelehrten sitzen und schwitzen, um ihrerseits rückwärts das Kunstwerk der **Vergangenheit** zu erfinden und den verschütteten Kunstbau der altgriechischen Musik wieder auszugraben. Schon haben sie die Säulenordnungen der vermeintlich echten alten Tonleitern aufgerichtet, die hyperäolische und die hypermixolodische und die sonstigen und die anderen; fehlt leider nur noch das Dach und der Grund; muß ihnen aber da der Streich passiren, daß hinter ihrem Rücken einige nichtsnutzige, ungelehrte Dilettanten hingehen, um bei Guitarrespiel und Gesang einen geselligen Spaß zu haben, aber bei der Gelegenheit den Grund zu einem wahrhaftigen Kunstwerk der Zukunft legen, worüber Sie in Ihrer Geschichte der Musik z. B. S. 93 u. a. m. das Weitere nachlesen mögen. Und abermals Jahrhunderte, nachdem die Gelehrten mit verdrießlichen — — Apropos! ich habe Ihnen ja verdrießliche Gedanken versprochen. Nun Sie haben so eben meinen ersten (inclus. die Gedankenstriche) gelesen. Daraus ersehen Sie aber, wie verdrießliche Gedanken eigentlich aussehen. In meinem folgenden Briefe kommen sie aber wie die Heuschrecken. Sollte freilich der eine oder andere humoristische Geiselhieb neben ausfallen und höheren oder niederen Orts übel vermerkt werden, so sollte mir das leid sein. Des Zuchtmeisters Ruthe muß sich freilich hüten, einen falschen Torso zu berühren, des Narren Pritsche nimmt es nicht so genau. Sie klatscht ja blos, verwundet nicht. Zu helfen freilich pflegt weder die Ruthe noch die Pritsche — — auch ein verdrießlicher Gedanke!

Kleine Zeitung.

Danzig. Unser Musikdirector **Markull** hat so eben wieder eine neue, große romantisch-komische Oper in 3 Acten „das Walpurgisfest" betitelt, beendet. Den Text dazu hat der talentvolle Dichter **J. C. Hartmann** in Leipzig, nach der bekannten, hoch poetischen Rheinsage von „Otto dem Schütz" mit vieler Bühnenkenntniß und Gewandtheit bearbeitet. Der Componist hat in diesem Werke wieder einen Beweis seines bedeutenden und vielseitigen Talentes niedergelegt, indem er hierin, im Gegensatz zu dem Styl seiner früheren

Oper: „der König von Zion", das Genre des Leichten und anmuthig Graziösen mit vielem Glück betreten hat. Die Oper ist durchweg sehr melodiös und bietet den Ausführenden sehr dankbare Partien dar. Die Instrumentirung ist eben so brillant, als charakteristisch. —

Erfurt. Man schreibt uns von daher über ein am 3ten Sept. stattgehabtes Concert des Soller'schen Musikvereins. Frl. Schreck sang die Arie aus Händels Josua: „Wenn der Held nach Ruhm dürstet", das „Ideal" von Raff und „Dein auf ewig" von Eckardt so trefflich, wie man es von dieser Künstlerin nur erwarten kann. Herr v. Bülow und Herr Concertmeister Joachim aus Weimar verherrlichten das Concert durch ihre Mitwirkung. Ersterer trug Lißt's Patineurs, Illustration du Prophéte und dann mit Joachim die Beethoven'sche A-Moll Sonate war. Letzterer spielte außerdem noch die vier und zwanzigste Caprice von Paganini, zu welcher er eine Einleitung und eine entsprechende Orchesterbegleitung zugefügt hatte. Diese trefflichen Leistungen waren die Glanzpunkte des Abends und fanden auch den enthusiastischsten Beifall. Mozart's Jupiter-Symphonie, welche das Concert eröffnete, wurde unter Herrn MD. Golde's Leitung sehr brav ausgeführt.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Dem Vernehmen nach soll Lindpaintner einen Ruf als k. k. Generalmusikdirector an das k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärnthner Thore erhalten und auch angenommen haben, da seine Stellung in Stuttgart seit dem Engagement Kücken's als zweiter Kapellmeister keine sehr angenehme mehr sei.

Der englische Componist Balfe wird nächsten Winter in Berlin zubringen und dort eine neue Oper schreiben. Gegenwärtig ist er einer Einladung nach Petersburg gefolgt.

Frau Behrend-Brandt hat ihr neues Engagement in Frankfurt a. M. mit großen Beifall wieder angetreten.

H. Marschner hat um seine Enthebung von der Function eines k. hannöverschen Kapellmeisters nachgesucht. Die Forderungen und Ansinnen des neuen Hoftheater-Intendanten Hauptmann v. Platen sollen Marschner zu diesem Schritte bewogen haben. Er soll die gewünschte Entlassung auch bereits erhalten haben. Es muß also doch ein sehr unberühmter Hauptmann mit einem ohne seine Schuld sehr berühmten Namen für ein Theater mehr Werth haben, als ein berühmter dramatischer Componist.

Frau Moritz hat als Regimentstochter vom Breslauer Publikum Abschied genommen und ist bereits nach Wiesbaden abgereist.

Einem noch unverbürgten Gerücht zu Folge soll Frl. Mayer in Leipzig an die Stelle der Frl. Ney für das k. k. Hofoperntheater gewonnen sein.

Die Wiener Componistin und Pianistin, Frl. Constanze Geiger, befindet sich gegenwärtig in Berlin und beabsichtigt auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater als Schauspielerin, zugleich aber auch als Virtuosin aufzutreten. Das ist doch gewiß ein vielseitiges Talent.

Frl. Haller, gegenwärtig in Stettin engagirt, hat bei ihrem Gastspiele in Baden-Baden wenig angesprochen.

Vieuxtemps concertirt dermalen mit ungeheurem Beifall in London.

Lablache und Signora Medori sind für diesen Winter bei der italienischen Oper in Petersburg engagirt.

Frau Viala-Mittermayer gastirt zur Zeit in Bremen, Frl. Babnigg in Hannover.

Schumann ist mit seiner Familie in das Bad von Scheveningen gereist, um seine etwas angegriffene Gesundheit herzustellen.

Neue und neueinstudirte Opern. Der Componist Raimondi in Rom hat eine Opern-Trilogie: Potiphar, Jacob und Joseph geschrieben, welche sehr gerühmt wird. Jede dieser drei Opern hat drei Acte. Er beabsichtigt sie erst an drei Abenden hintereinander und dann alle drei an einem Abende zu geben.

Zu dem Geburtstage des Königs von Preußen wird nicht der Tannhäuser, wie es erst bestimmt war, sondern Mozart's Titus in der k. Oper gegeben werden. Die Wagner'sche Oper soll erst später an die Reihe kommen.

Lortzing's Undine wird an der k. Oper in Berlin einstudirt.

Vermischtes.

Der Maler Schwind in Wien hat ein Gemälde geliefert, welches die Ideen in Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Orchester und Chor bildlich darstellen soll.

Meyerbeer befindet sich noch in Spaa. Er ist so leidend, daß er nicht einmal die dortigen Heilquellen gebrauchen darf. Den Antrag, für das Musikfest in Birmingham ein Te deum zu schreiben, hat er wegen seiner Krankheit ablehnen müssen.

Dem Vernehmen nach soll vom 1. April 1853 ab das k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärnthner Thore wieder zum Ressort der Polizei gehören. Der bekannte Dr. Bacher soll Director, der noch bekanntere Lumley Pächter werden. Wie herrlich wird vom 1. April nächsten Jahres an die Kunst am Kärnthner Thore unter der väterlichen Fürsorge der Polizei und unter diesen würdigen Dioskuren blühen!

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

J. C. Leonhard, Op. 17. Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. Leipzig, Peters. 2 Thlr. 20 Ngr.

R. Schumann, Op. 113. Mährchen-Bilder. Vier Stücke für Pianoforte und Viola (Violine ad libit.). Cassel, Luckhardt. Heft I. 1 Thlr. Heft II. 25 Sgr.

Lieder und Gesänge.

J. Raff, Stille Liebe, Der Liebe Verlangen, Sternenfriede. Drei Lieder von J. G. Fleischer für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. 17½ Sgr.

— —, Op. 50. Zwei italienische Lieder von C. O. Sternau für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 17½ Sgr.

R. Schumann, Op. 107. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Cassel, Luckhardt. Heft I. 12½ Sgr. Heft II. 15 Sgr.

J. C. Eschmann, Op. 7. Fünf Lieder von Eichendorff, Geibel und W. Müller für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

Bücher, Zeitschriften.

C. Gollmick, Rosen und Dornen. Eine Sammlung von Novellen und Zeitbildern aus dem Künstlerleben. Darmstadt, 1852, G. Jonghaus.

Der Verfasser giebt in diesem Buche verschiedene Aufsätze, Novellen und Gedichte, welche bereits früher in mehreren Journalen erschienen. Es sind diese Einzelnheiten jedoch keineswegs bunt und zusammenhangslos durch einander gewürfelt, vielmehr zieht sich ein leitender Gedanke durch alle, nämlich der, in ernster oder in heiterer Weise die mannichfachen Gebrechen unserer dramatisch-musikalischen Kunst ans Licht zu ziehen. Wenn wir auch nicht in allen Stücken mit dem Verfasser gleicher Meinung sein können, so gestehen wir doch um so lieber zu, daß er im Allgemeinen vollkommen Recht hat, als etwa abweichende Ansichten mehr weniger Wesentliches betreffen. Die hübsche und gewandte Form, in welcher Gollmick seine Meinung ausspricht, ist ein Hauptvorzug des Buches. Mancher Dilettant, welcher sich scheut, ernste Abhandlungen zu lesen, vor einer entschiedenen Polemik gegen gleichsam mit der Muttermilch eingesogene und daher in seinen Augen geheiligte irrige oder veraltete Kunstanschauungen aber fast stets zurückschreckt, wird diese versüßten Pillen ohne Weiteres hinnehmen, das Werkchen also in seiner Art und unter dem Publikum, für das es vorzugsweise berechnet, nicht ohne Nutzen und Erfolg sein. Als angenehme und belehrende Lectüre sei diese Sammlung also bestens allen Denen empfohlen, die sich überhaupt für dramatische Kunst interessiren.

Franz Liszt, Richard Wagner's Lohengrin und Tannhäuser. Aus dem Französischen. Mit Musikbeilagen. Köln, 1852, F. C. Eisen.

W. de Lenz, Beethoven et ses trois Styles. 2 Bände. Petersburg, 1852, Bernard.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Ch. Czerny, Op. 804. Album élégant de Dames Pianistes. Vingt-quatre morceaux mélodieux pour le Piano. Suite III. Cassel, Luckhardt. 25 Sgr.

Das vorliegende dritte Heft dieser Sammlung enthält die Nrn. 19 — 24, welche die Namen: Fortunata, Seraphine, Leontine, Virginie, Aline und Joconde führen. Die kleinen Musikstücke sind ansprechend und mit des Componisten bekanntem Geschick und Geschmack gemacht, so daß sie auch für etwas vorgeschrittene Schüler beim Unterrichte brauchbar sind.

E. Szekély, Op. 30. Rêverie pour le Piano. Hamburg, Niemeyer. ½ Thlr.

Ein Salonstück, wie deren der Componist in kurzer Zeit schon eine nicht geringe Anzahl geliefert. Auch von dieser Träumerei läßt sich nicht viel mehr sagen, als daß sie sich in dem breitgefahrenen Geleise des jetzt beliebten dilettantischen Clavierschlendrians des überflüssigsten Daseins erfreut.

Ch. Mayer, Op. 167. Mazurka gracieuse pour le Piano. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Es wird diese Mazurka den zahlreichen Verehrern des fruchtbaren C. Mayer willkommen sein. Sie ist mit dem gewohnten Geschick und Geschmack gemacht, wenn ihr geistiger Inhalt auch gerade nicht sehr bedeutend ist.

E. Szekély, Op. 28. Le coucher du soleil. Nocturne pour le Piano. Hamburg, Niemeyer. $\frac{5}{12}$ Thlr.

— — —, Op. 29. Le ruisseau de montagne. Caprice pour le Piano. Ebend. $\frac{4}{12}$ Thlr.

Von beiden Werken läßt sich nicht mehr sagen, als von den übrigen Erzeugnissen der Szekely'schen Muse. Wer sich an fadem Confect gern den Magen einmal verderben will, dem ist diese Art von Musik zu empfehlen.

Lieder und Gesänge.

Fr. Jäger jun., Op. 38. Das Röschen, Gedicht von E. Seeger, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Stuttgart, Ebner. 10 Ngr.

In diesem der Frau Sontag gewidmeten Liede zeigt zwar der Componist, daß er selbst Sänger ist und auch „sangbar" zu schreiben versteht, doch reicht das allein zu einem guten oder auch nur acceptabelen Liede nicht aus. Die übrigen erforderlichen Eigenschaften fehlen hier, und man kann die Kleinigkeit demnach nur als einen dilettantischen Erguß gelten lassen.

Fr. Silcher, Mozart als Tausendkünstler. Dichtung von Aug. Müller, für eine Singstimme jeden Umfangs mit Clavier-Begleitung. Stuttgart, Ebner. 4 Ngr.

Diese Kleinigkeit ist als ein musikalischer Scherz zu betrachten, wenn sie auch sonst wenig Bedeutung hat. Die Bezeichnung „für eine Singstimme jeden Umfanges" ist eine sehr ungeeignete, denn die Stimme bewegt sich vorzugsweise in der Alt- oder Baritonlage, und es dürfte einem hohen Sopran oder Tenor der Vortrag des Liedchens nicht ganz bequem sein, ohne es zu transponiren.

P. v. Lindpaintner, Op. 140. Treuer Tod, Gedicht von C. Scheurlen, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte und Cornet à Piston ad libit. Stuttgart, Ebner. 10 Ngr.

Denselben Text hatte auch Fr. Abt componirt, und wir haben seiner Zeit darüber berichtet. Von der Lindpaintner'schen Composition kann man nicht sagen, daß sie die Abt'sche übertreffe, sie hält sich auf der Stufe gewöhnlicher Alltäglichkeit. Durchaus zu mißbilligen ist das obligate Cornet à Piston. Dieses kleine und an sich häßliche Instrument kann mit Geschmack angewendet im Orchester gute Wirkung machen, zum Pianoforte und zur Singstimme klingt es aber gräulich.

C. Richter, Op. 6. Zwei Balladen von E. Geibel, für Baß oder Bariton mit Begl. des Pfte. Altona, H. Böie. Compl. 20 Ngr., einzeln à 12½ Ngr.

Die beiden Balladen heißen: „Friedrich der Rothbart" und „Streit um des Kaisers Bart". Letzteres Gedicht ist eigentlich keine Ballade und nur die Musik ist in diesem Style gehalten. Der Componist bestrebt sich Besseres zu geben, und es gelingt ihm dies auch im Ganzen, nur wird er durch das Genre selbst zu sehr zum Altmodischen verleitet, und nicht selten erinnern diese Balladen an die Zeit, wo solche beliebt und gesucht waren. Die Behandlung der Singstimme und auch die Begleitung befunden Sachkenntniß und Geschick, es wird daher dieses Werk bei dem großen Mangel an Baßgesängen den betreffenden Sängern immerhin willkommen sein.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien.

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Pianoforte mit Begleitung.

Bott, J. J., Op. 15. Drei kleine Tondichtungen für V. u. Pf. 1 fl. 48 kr.

Cramer u. Wichtl, Potpourri für Pf. u. V. Nr. 17. Freischütz. 1 fl. 30 kr.

— — — —, Potpourri für Pf. u. Fl. Nr. 17. Freischütz. 1 fl. 30 kr.

Pianoforte zu 4 Händen.

Burgmüller, Frz., Potpourri Nr. 8. Don Juan. 1 fl. 30 kr.

Czerny, C., Op. 824. Praktische Taktschule, 44 leichte Uebungsstücke, vollstand. 2 fl. 42 kr.

— — —, Op. 824. do. do. do. Heft 1, 2, 3. zu 1 fl.

Pianoforte solo.

Burgmüller, Fr., Theaterbibliothek Nr. 11. Sonnambula. 54 kr.

— — —, do. Nr. 12. Barbier. 54 kr.

Cramer, H., Potpourri, mittelschwer, Nr. 39. Euryanthe. 1 fl. 12 kr.

— —, Op. 84. Le jeune Pianiste, Fantaisies instructives.
Nr. 1. La Favorite de *Donizetti*. 54 kr.
„ 2. La Muette de Portici d'*Auber*. 54 kr.
„ 3. Zampa de *Herold*. 54 kr.
„ 4. Belisar de *Donizetti*. 54 kr.
„ 5. Martha de *Flotow*. 54 kr.
„ 6. Lucia di Lammermoor de *Donizetti*. 54 kr.

— —, Op. 85. Perles mélodiques, six Fantaisies faciles.
Nr. 1. Steh' nur auf Du Schweizerbub. 54 kr.
„ 2. An Alexis send' ich Dich. 54 kr.
„ 3. Le Carnaval de Venise. 54 kr.
„ 4. Den lieben langen Tag. 54 kr.

— —, Der kleine Opernfreund am Pianoforte.
Liefg. 5. Stradella, Oberon, Prophet. netto 1 fl. 24 kr.
„ 6. Nachtlager, Martha, Lucia di Lammermoor. netto 1 fl. 24 kr.

Dupont, A., Op. 2. Pluie de Mai, Etude de Trilles. 36 kr.

Kuhe, Guill., Op. 34. Das Heimweh. Transcription brillante. 36 kr.

— —, Op. 35. Der Jäger, Transcription brillante. 36 kr.

— —, Op. 37. Souvenir de Kücken, Fantaisie. 1 fl.

— —, Op. 39. Marche Bohémienne. 45 kr.

Neumann, E., Op. 33. Les Espagnols, Galop brillant. 27 kr.

Voss, Ch., Op. 134. Barcarolle d'Oberon. Fantaisie. 1 fl.

— —, Op. 138. Don Juan, Fantaisie. 1 fl. 30 kr.

Wallace, W. V., Les Perles, deux Valses. 27 kr.

Wély, L., Op. 54. Les cloches du Monastère, Nocturne. 36 kr.

Gesang-Musik.

Abt, F., Op. 88. Lebensfrühling. Kinderlieder mit Pf. Heft 1, 2. zu 54 kr.

Netz, F., Lass mich schweigen, Lied mit Pf. 18 kr.

Wilhelm, C., Op. 13. Schön ist's am Rhein, Lied mit Pfte. 27 kr.

Verschiedene Instrumente.

Alard, D., Op. 27. Trois Duos brill. pour deux Violons, vollständig. 3 fl. 36 kr.

— —, do. do. do. Nr. 1, 2, 3. zu 1 fl. 30 kr.

Herzog, J. G., Op. 24. Sechzehn leichte Orgelstücke. 1 fl. 12 kr.

Süssmann. Potp. für 1 Guitarre. Nr. 8. Stumme von Portici. 27 kr.
Nr. 9. Robert der Teufel. 27 kr.
„ 10. Lucrezia Borgia. 27 kr.
„ 11. Prophet. 27 kr.

Von früher erschienenen Werken sind jetzt wieder vorräthig:

Abt, Fr., Op. 54. Nr. 3. Name und Bild, Lied für Alt oder Bariton mit Pianof. 18 kr.

Cramer, H., Op. 14. Le Désir. (Neue Ausgabe, Zinnstich.) 30 kr.

Fürstenau, A. B., Op. 112. Trois Duos pour deux Flûtes. do. 2 fl. 24 kr.

Krommer, F., Op. 22. Trois Duos pour deux Violons. do. 3 fl.

Mozart, W. A., Op. 19. Trio für Violine, Alt und Violoncelle. do. 2 fl. 30 kr.

— —, An Chloë, Lied mit Pianof. für eine tiefe Stimme bearbeitet. 18 kr.

Neeb, H., Der treue Walther, Ballade mit Pianof. 36 kr.
(Neue Ausgabe in Zinnstich, früher Verlag von *Dunst*.)

Den 6. October d. J. kommt zur Versendung:

Rob. Schumann,
der
Rose Pilgerfahrt.
Op. 112.
Preis:
Partitur 8 Thlr. 20 Ngr.
Klavierauszug 4 Thlr. 10 Ngr.
Chorstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

Leipzig, 10. Septbr. 1852. ***Fr. Kistner.***

Ein zweiter Clarinettist,

welcher noch ein Nebeninstrument spielt oder bläst und seine Moral nachweisen kann, findet dauernde Condition bei

Lange, Dirigent des Stadt-Orchester
zu
Loewenberg in Schlesien.

Eine junge Dame, im Besitz einer schönen **Pariser Doppel-Pedalharfe,** ausgebildet für dieses Instrument im Solo- und Orchesterspiel, wünscht eine ihren musikalischen Leistungen angemessene Stellung. Offerten mit Angabe des bewilligten Honorars werden erbeten unter Adresse:

Stadtrath **Steinhausen**
in Zerbst
in Anhalt-Dessau.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin. P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
J. Fischer in Prag. B. Westermann u. Comp. in New-York.
Gebr. Hug in Zürich. Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 13. Den 24. September 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

J. C. Eschmann, Op. 7. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Cassel, bei C. Luckhardt. Pr. 22½ Sgr.

Nr. 1 „Singen kann ich nicht wie Du" von Eichendorff; Nr. 2 „Es schienen so golden die Sterne," von Eichendorff; Nr. 3 „Auf dem Meere" von W. Müller; Nr. 4 „Denn Du bist fern" von Geibel; Nr. 5 „Nächtlich macht der Herr die Rund" von Eichendorff. —

Referent hat sich neulich bei Gelegenheit eines spätern Werkes (lyrische Blätter Op. 13) ausführlicher über Eschmann ausgesprochen. Die daselbst gemachten Bemerkungen über die Natur seiner Empfindung finden hier im Allgemeinen ihre Bestätigung; es offenbart sich auch in diesen Liedern eine gewisse Ueberschwänglichkeit der Empfindung, der es noch an einem Gegenstande mangelt, wodurch sie an Bestimmtheit, Character, kurz an Individualität gewönne. Daß eine solche Natur mit den Gedichten Eichendorff's ganz besonders sympathisiren müsse, liegt auf der Hand — Eichendorff ist ja der Dichter des Fernblauen, Nebulösen, des Hin- und Herschweifens ohne Maaß und Ziel, der stillen Sommernächte, der Waldeseinsamkeit mit ihrem heimlichen Rauschen und Rieseln, der „verwildernden Gärten über moderndem Gestein," „der Paläste im Mondenschein" (Nr. 2.), der fernen Hornklänge, der „Glocken in den stillen Lüften," die „wie aus fernem Morgen weit" herüberklingen (Nr. 5.) — mit einem Worte alles Dessen, was die Empfindung unbestimmt anregt, jenes seligen Vegetirens in der Sehnsucht, welche nichts weniger als ihre Befriedigung sucht. Daher denn auch bei Eschmann das vorwiegend harmonische Element, das Anlehnen an Rob. Schumann, der ja auch einen Eichendorff'schen Liederkreis geschrieben; daher das Verschwommene der Modulation, das ewige Vermitteln durch sogenannte „romantische" Accorde, selbst da, wo kräftigere, einfachere am Platze gewesen wären; daher die breiten Lagen pianissimo und col Pedale — kurz alle die Dinge, über die ich schon bei Op. 13 gesprochen habe. —

Springt bei Nr. 2 und 5 von allen Dingen der Mangel an Einheit der Stimmung in die Augen, so liegt derselbe so sehr in der Natur der Gedichte, daß er füglich der Composition nicht zur Last fallen kann; denn der Charakter der in ihnen zum Ausdruck kommenden Stimmung ist ja eben der, keinen Charakter zu haben, die ganz vague Empfindung von einem Naturobjecte auf ein anderes willkührlich überspringen zu lassen.

Etwas Aehnliches zeigt sich in Nr. 3, wo der Dichter sagt:

Luna hängt sich Schleier über ihr Gesicht,
Schwebt in dämmernden Träumen über die Wasser hin,
Alles, Alles stille auf dem weiten Meer
Nur mein Herz will nimmer zur Ruhe gehn.
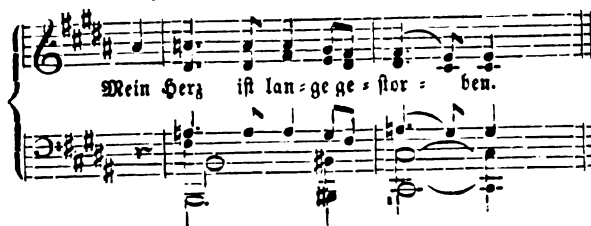
Hier ist dieselbe Unbestimmtheit der Empfindung, dieselbe ruhelose Ruhe, wie bei Eichendorff, und der Componist fand hier wieder Raum genug sich hin und her zu wiegen. Das thut er denn auch in einem langsamen $\frac{12}{8}$ Tacte (Eis=Moll) weit über die Grenzen des Gedichtes hinaus, wenigstens muß die letzte Zeile desselben sich mehrfache Wiederholungen gefallen lassen, und, da das „Nimmer, nimmer" sich bei allmählig wachsender Bewegung bis zum ff erhoben hatte, so muß ein zehn Tacte langes Nachspiel dazu dienen, das etwas zu wild gewordene Herz in die melancholische Träumerei, mit welcher das Lied begann, sanft wieder einzulullen.

Unter den gewählten Texten ist einer — der von Geibel: „In meinem Garten die Nelken" — in welchem eine ganz bestimmt gezeichnete Empfindung zum Ausdruck kommt, und welcher deßhalb von der Musik eine eben so haarscharfe Individualisirung beansprucht. Nach dem, was von Eschmann bis jetzt vorliegt, scheint es zweifelhaft, ob er überhaupt im Stande sei, einen Schmerz nachzufühlen, wie den, welcher sich in folgenden Worten ausspricht:
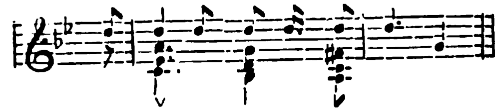
Die Welt ist mir verdorben,
Mich grüßt nicht Blume, nicht Stern!
Mein Herz ist lange gestorben,
Denn Du bist fern!

Solche einschneidende Dissonanzen scheinen mir vielmehr im Innern Eschmann's noch nicht lebendig geworden zu sein; in diesem Liede kommt er denn auch über eine schmachtende „Melancholie" (vergl. Ueberschrift) nicht hinaus, und der stärkste Ausdruck, welchen er finden kann, ist folgender:
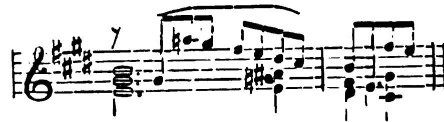
Immer langsamer und schwächer.



Die beste Kritik dieses Liedes möchte wohl eine Vergleichung desselben mit der Composition des nämlichen Textes von Robert Franz (Op. 1.) liefern. Franz debütirt ohne Vorspiel mit einer (zu ihrer Zeit vielfach angegriffenen) Dissonanz:



in welcher sich gleich anfangs der ganze Schmerz concentrirt, und in deren Gefolge zuletzt jene herzzerfleischende Figur: [Notenbeispiel] erscheint. Eschmann schreibt einen schmelzenden Eingang, welcher in E=Dur folgendermaßen:



beginnt und so nach Gis=Moll, der herrschenden Tonart, überleitet. Der Refrain des Liedes: „denn Du bist fern!" leitet jedesmal nach E=Dur zurück, wo dann der Eingang wieder erscheint. Dieses E=Dur und der schmachtende Gang des Ritornello's klingt zu den vorangegangenen Worten fast wie Ironie; es ist, als wollte der Künstler sagen: „Sei indessen unbesorgt, es geht mir im Uebrigen so leidlich!" Am Schlusse des letzten Verses vorzüglich klingt dieses E=Dur am störendsten, und macht sich mit Nothwendigkeit die Forderung einer andern Wendung geltend, welche in der Haupttonart Gis=Moll bliebe. —

Schließlich noch ein Wort über eine Stelle aus dem zweiten Liede. Das Gedicht beginnt mit folgenden Worten:

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand —
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.

Das Herz mir im Leib entbrannte:
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach! wer da mit reisen könnte
In der herrlichen Sommernacht!

Eschmann ist hier auf die Idee verfallen, wahrscheinlich der deutlicheren Schilderung wegen, uns das „Posthorn" in Person vorzuführen und zwar das erste Mal vor der dritten Zeile und das zweite Mal mit Echo nach der vierten. Dies Verfahren muß ich geradezu als einen Mißgriff bezeichnen, während ich dagegen den Eingang des Schubert'schen Liedes: „Die Post," auch ein Posthorn=Signal, für absolut nothwendig erkläre. Der Unterschied ist einfach dieser:

Im Schubert'schen Liede ist die Scene eine gegenwärtige, hier aber eine vergangene, das

Schubert'sche Lied führt den ganzen Vorfall **dramatisch** — wenn ich so sagen darf — vor Augen und durfte deßhalb das Posthorn nicht weglassen — hier aber hat der Dichter das Medium der **Erzählung** gewählt und da wird die Vorführung des Posthorns absolut lächerlich. Man stelle sich nur vor, wie der Mann, seine Erzählung unterbrechend, die Hand zum Munde führt, um das „Schnedderedäng" in optima forma vorzumachen. Das erinnert an den bekannten Declamator des Bürger'schen Gedichtes: „Hoch klingt das Lied vom braven Mann", welcher das „hoch", das Glockenläuten und Orgelspielen durch entsprechende Gesten deutlich zu machen suchte. Dergleichen ist kaum da zu rechtfertigen, wo es dem Componisten darauf ankommt, Lachen zu erregen, wie z. B. in Ditters-dorff's Hieronymus Knicker, wo uns die taube Personnage erzählt, was sie Alles hören könne, und das Orchester die verschiedenen Dinge der Reihe nach imitirt. Die Weglassung des Posthorns war hier um so mehr gerathen, weil nachher gar nicht mehr von ihm die Rede ist, sondern vielmehr zwei Gesellen erscheinen, die von allen Eichendorff'schen Herrlichkeiten singen, wobei denn der Componist ebenfalls nicht verfehlt, jede einzelne, besonders aber das Rauschen der Wälder und Quellen entsprechend zu schildern, obwohl der Dichter ausdrücklich sagt, daß die Gegend, in welcher das Alles vorgeht eine „stille" ist. — Ich bin absichtlich in diese Details eingegangen um zu zeigen, auf welche Abwege man gerathen kann, selbst wenn man so ein entschiedenes Talent ist, wie J. C. Eschmann. —

Julius Schäffer.

Ueber den dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke.

Von Theodor Uhlig.

I.

Allgemeines.

Das Charakteristische der großen Tonwerke Beethoven's ist, daß sie wirkliche Dichtungen sind: es wird in ihnen allerdings versucht, wirkliche Gegenstände zur Darstellung zu bringen. Schwierig für das Verständniß dieser Tonwerke ist es blos, die in ihnen dargestellten Gegenstände mit Sicherheit aufzufinden. Beethoven war bei der Composition ganz von seinen Gegenständen erfüllt: seine bedeutendsten Tongebilde verdanken ihre unläugbare Besonderheit fast allein der Individualität dieser Gegenstände. Gerade aus diesem Grunde, in diesem Bewußtsein, mußte es ihm überflüssig erscheinen, die Gegenstände seiner Tondichtungen noch besonders mit Worten zu bezeichnen: Beethoven theilte unwillkührlich eben nur Dem sich mit, der insofern ebenfalls Tondichter war, als er aus den bloßen Tönen Dasein und Art seines dichterischen Gegenstandes herauszuhören vermochte. Auf ähnliche Weise besteht ja z. B. unsere gesammte Literaturpoesie in der Hauptsache ebenfalls nur für die literaturpoetische Menschheit. Wenn der Laie durch die Tongebilde Beethoven's nur entweder vollkommen verwirrt oder höchstens zum Gefallen an dem verleitet werden konnte, was dem Tondichter blos als Material, als Mittel des Ausdrucks diente, so konnte selbst der Musiker, d. h. der absolute Musiker, dessen ganze Kunst über die Musik als solche nicht hinausgeht und allein in der Variation dieser absoluten Musik besteht, Beethoven nicht mehr verstehen, weil dieser absolute Musiker eben nur an das „Wie?" nicht aber an das „Was?" eines jeden Tonwerkes sich hält. Nun sind bisher aber nur durch den absoluten Musiker die Beethoven'schen Tondichtungen einem Orchesterpersonale einstudirt und einem Publikum von Laien in der Kunst vorgeführt worden. Dieß mußte nothwendig ohne eigentliches Verständniß der Dichtungen geschehen, da der absolute Musiker hier nicht einmal das „Wie" richtig zu erkennen vermochte, aus dem ganz einfachen Grunde, weil er das „Was" nicht verstand, welches durch jenes „Wie" erst ausgedrückt werden sollte. So blieb also zunächst der Verkehr zwischen dem Dirigenten und seinem Orchesterpersonale ein völlig verständnißloser: der Dirigent bemühte sich einzig, die Musiker Tonphrasen nachsprechen zu lassen, die er selber nicht verstand, oder die er doch nur auf die nämliche Weise, wie man etwa wohlklingende Verse in einer fremden (unverstandenen) Sprache dem reinen Klange nach auswendig lernt, sich zu eigen gemacht hatte. In solchem Falle kann natürlich nur das Aeußerlichste in's Auge gefaßt werden: aus eigener Ueberzeugung reden und betonen kann der Sprecher niemals, sondern sclavisch und streng hat er nur an die zufälligsten Klangäußerlichkeiten sich zu halten. Wie würde es nun wohl um das Verständniß eines Gedichtes stehen, wenn weder der Declamator desselben, noch seine Zuhörer etwas Anderes, als den bloßen Klang der ihnen im Uebrigen fremden Sprache, in welcher dieses Gedicht verfaßt ist, wiedergeben und vernehmen wollten? Eine ähnliche Bewandniß hat es in Wahrheit aber mit den gewöhnlichen Aufführungen der großen Beethoven'schen Tonwerke, und diesen hier so eben gezogenen Vergleich könnte man höchstens deshalb übertrieben finden, weil man geneigt ist, der Tonsprache, als einer allgemeineren, eine leichtere und unmittelbarere Verständlichkeit zuzusprechen, als eine

jede besondere, nationale Wortsprache beanspruchen darf. Gerade aber in diesem Punkte gibt man einer argen Täuschung sich hin oder wird wenigstens über eine höchst wichtige Unterscheidung sich nicht klar in Bezug auf das, was man für „Verständniß" hält: — sobald nämlich in der Tonsprache gar kein eigentlicher dichterischer Gegenstand ausgedrückt wird, darf sie allerdings für sehr leicht verständlich gelten, weil es dann eben um ein wirkliches Verständniß sich gar nicht handeln kann; ist dagegen der Ausdruck der Tonsprache durch einen dichterischen Gegenstand bedingt, dann muß gerade diese Sprache die allerunverständlichste werden, sobald der dichterische Gegenstand nicht auch noch durch andere Mittel des Ausdrucks, als die bloßen Töne, genau bezeichnet ist.

Der Dirigent von Tonwerken, wie die Beethoven'schen hat allerdings bis jetzt nur selten seine eigentliche Aufgabe begriffen: seine Sache müßte es offenbar sein, das dichterische Verständniß derselben für ausführendes Orchester, wie für zuhörendes Publikum, zu vermitteln. Wenn dieß am Ende auch nur durch eine vollkommen entsprechende Aufführung der Tonwerke geschehen dürfte, so ist doch zu einer solchen Aufführung eben gar nicht anders zu gelangen, als auf dem Wege des Bewußtwerdens der dichterischen Intentionen des Componisten. Wer nun aber soll uns den dichterischen Gehalt der Beethoven'schen Tonwerke erschließen? Offenbar darf nur wiederum der Tondichter zum Dollmetscher des Tondichter's sich aufwerfen; nur der Tondichter vermag den dichterischen Gegenstand eines Beethoven'schen Tonwerkes zu errathen; nur an den Tondichter, an den vollkommen gleichfühlenden, gleichgebildeten, ja gleichvermögenden Künstler theilte, wie schon oben bemerkt wurde, Beethoven unwillkührlich sich ja mit. Dieser Tondichter nun hat nicht blos das Recht, sondern auch die Pflicht, dem Laien die Tonwerke Beethoven's zum Verständnisse zu bringen, und zwar dadurch, daß er die dichterischen Gegenstände derselben den Ausführenden wie den Zuhörenden deutlich bezeichnet und somit gewissermaaßen gutmacht oder nachholt, was der Componist versäumte, also einen unwillkührlichen Irrthum in dem „technischen" Verfahren des Tondichters, der diese Bezeichnung unterließ, berichtigt. Sobald das Verständniß der Beethoven'schen Tondichtungen nicht auf eine solche Weise vermittelt wird, muß eine jede andere mit noch so feiner technischer Vollendung bewerkstelligte Aufführung derselben in einem wahrhaft entsprechenden Sinne unverständlich bleiben.

Aber auch aus einer genauen Prüfung der Stellung unseres heutigen Concertpublikums zu den Tonwerken Beethoven's muß sich der schlagende Beweis ergeben für das bisherige Unverständniß dieser Tonwerke rücksichtlich ihres dichterischen Gehaltes. Wie sollte denn ein modernes Concertprogramm nur möglich sein, wenn das Publikum ein Verständniß des Tondichters Beethoven hätte? Wie dürfte man dem verständnißvollen Zuhörer einer Beethoven'schen Symphonie zugleich musikalische Compositionen von der allerbestimmtesten Inhaltslosigkeit auch nur zu bieten wagen? Was auf der anderen Seite aber die musikalischen Dirigenten und Componisten anbelangt, so muß man fragen: wie wäre es möglich, daß sie heut zu Tage componiren, was und wie sie eben componiren, wenn sie das wirklich Wesenhafteste der Tondichtungen Beethoven's verstanden hätten? Dieses Wesenhafteste ist nun aber, daß die größeren Tonwerke dieses Componisten nur in zweiter Linie „Musik," in erster Linie jedoch einen „dichterischen" Gegenstand enthalten. Oder sollte heut zu Tage es noch Jemand geben, der in der That glaubte, auch dieser Gegenstand sei bei Beethoven nur der „Musik" entnommen? Was würde ein solcher Jemand uns wohl entgegnen, wenn wir ihm weiß machen wollten, der Dichter entnähme den Gegenstand seines Gedichtes der „Sprache" und der Maler den seines Gemäldes der „Farbe?" Der musikalische Dirigent aber, der in einem Beethoven'schen Tonwerke nur Musik, d. h. nur Noten oder Töne, Tonart, Thema, Stimmenführung, Instrumentation, vorgeschriebene Nüancen und dergl. ersieht, steht auf gleicher Stufe mit dem Declamator, der sich nur an die Sprache, wie mit dem Bilderklärer, der sich nur an die Farben hält.

Es ist der Nichtmusiker gewesen, welcher die Bahn zum wahren Verständnisse der Tonwerke Beethoven's gebrochen hat: ihn verlangte es unwillkührlich zu wissen, was denn eigentlich der Componist bei seiner Musik sich gedacht hätte? Bei dem Nachdenken über diese Frage stieß man nun auf die erste Schwierigkeit; die nach Verständniß ringende Phantasie half sich mit allerlei willkührlichen Erfindungen von abentheuerlichen Zügen und romanhaften Gemälden. Man erinnert sich vielleicht der noch nicht zu fernen Zeit, wo es förmlich Mode war, Beethoven'schen Symphonieen, Concerten und Sonaten ganze Historieen voller Romantik und Seltsamkeiten unterzulegen. Das Groteske und nicht selten auch Triviale in solchen untergelegten Vorstellungen wurde von den feiner Fühlenden allerdings sehr bald empfunden: da jene Bilder zu der Musik Beethoven's denn doch nicht recht zu passen schienen, so glaubten sie besser zu thun, wenn sie alle solche Vorstellungen geradezu und ein für alle Mal gänzlich zurückwiesen. Dem Drange zur Bildung solcher Vorstellungen lag jedoch ein ganz richtiges Gefühl zu Grunde: nur aber dem auch mit dem Charakteristischen des Tonwerkes ganz Vertrau-

ten konnte es gelingen, den verlangten Gegenstand so zu bezeichnen, wie er dem Tondichter selber — wenn auch nur zum Theil bewußt und nicht in der Klarheit, welche das ausgesprochene Wort verleiht — vorgeschwebt haben mochte. Eine große Schwierigkeit für solche Bezeichnung lag allerdings wieder im Character des Gegenstandes selbst, der von dem Tondichter eben nur im Tongemälde uns vorgeführt worden ist: nur wer auch diese Schwierigkeit wohl erkannte, durfte mit Erfolg an den Versuch sich wagen, dem richtigen Verständnisse der großen Beethoven'schen Tondichtungen in der besprochenen Weise aufzuhelfen. Zuerst unternahm es Richard Wagner in Dresden mit der 9ten Symphonie Beethoven's und zwar mit einem Erfolge, der ihn später bestimmte, bei der Aufführung anderer hier einschlagender größerer Tonwerke dieses Componisten in dem gleichen Sinne auf das Verständniß zu wirken. Mit jedem neuen Versuche in dieser Richtung steigerte sich zudem sein Bewußtsein von der Nothwendigkeit dieses Verständnisses. Bis jetzt liegen von Wagner drei Programme und zwar zu folgenden Beethoven'schen Tonwerken vor: zur 9ten Symphonie, zur heroischen Symphonie, zur Coriolan-Ouverture. Es sind diese Programme keineswegs aus müßiger Lust und Deutelei am Schreibtische hervorgegangen, sondern aus dem, bei einem von seinem Gegenstande so ganz erfüllten Dirigenten wie Wagner, sehr natürlichen Wunsche und Bestreben, zunächst den in den Proben um ihm versammelten Orchestermusikern, sodann aber auch dem verständnißbegierigen Publikum der Concertaufführungen, sein eigenes Verständniß der Tonwerke Beethoven's und damit seine eigene hohe Begeisterung für die Sache einzuflößen.

Die drei Programme Wagner's liegen vor mir und ich schicke mich zu ihrer öffentlichen Mittheilung an diesem Orte an. Dabei sind einige auf die Geschichte dieser Programme bezüglichen Bemerkungen eben so unerläßlich, als einige Erörterungen, die sich auf den Unterschied zwischen „Symphonie" und „Ouverture" beziehen. Diese meine Bemerkungen und Erörterungen würde ich gern am gehörigen Orte anstellen, wenn praktische Rücksichten dieß nicht hinderten. In nothwendiger Rücksicht auf den sehr verschiedenen Umfang der drei Programme, wie auf die Natur der Mittheilungen in einer „Zeitschrift", ordne ich meinen Stoff daher auf folgende Weise. Ein nächster Artikel (II) wird das sehr umfangreiche Programm zur 9ten Symphonie ohne irgend eine Bemerkung von meiner Seite enthalten; ein folgender Artikel (III) soll das weit kürzere Programm zur heroischen Symphonie, sowie meine historischen Notizen zu sämmtlichen drei Programmen bringen; in einem letzten Artikel (IV) endlich werde ich an die Mittheilung des nicht eben langen Programms zur Coriolan-Ouverture diejenigen Bemerkungen knüpfen, welche aus dem Gegensatz zwischen Symphonie und Ouverture, wie er natürlich stillschweigend auch in den Programmen Wagner's hervortritt, als durchaus nothwendig sich ergeben.

Aus Königsberg.

An den Tagen des 20sten, 21sten, 22sten Juli d. J. wurde hier das dritte Preußische Sängerfest abgehalten, an welchem sich etwa 700 Sänger, hauptsächlich aus den Provinzen Ost- und Westpreußen, 50 — 60 Ortschaften angehörend, betheiligten. Von Seiten des trefflich zusammengestellten Comité's waren schon längst die umsichtigsten Vorbereitungen getroffen; dem Hauptpräsidenten, Stadtrath von Facius, wie dem Vorsitzenden des musikalischen Ausschusses Dr. Zander muß in dieser Hinsicht warmer Dank gesagt werden für ihre aufopfernde Thätigkeit. Die Dirigenten waren aus den drei Hauptstädten unter den betheiligten Städten gewählt; für Königsberg: Sobolewski, Köhler, Pabst; — für Danzig: Granzin; — für Elbing: Förster. Außerdem waren als Dirigenten bei Einzelchören thätig: die untengenannten Preiscomponisten für ihre ausgeführten Preiscompositionen, wie die Directoren der verschiedenen Sängervereine. Im Gegensatze zu den meisten Programmen anderer Sängerfeste hatte der zur Compositionswahl berufene musikalische Ausschuß (bestehend aus den HH. Zander, Mertens, Sobolewski, Köhler, Pabst, Koch, Schmeißer,) ein Princip zum Grunde gelegt das nicht nur, wie gebräuchlich, die oberflächliche Unterhaltung und vergnügliche Geselligkeit vertrat, sondern neben diesen gewiß hochzuhaltenden Dingen auch höheren Kunstinteressen genügte. Wer den Hang der meisten Leute zum gewohnten Schlendrian, zum faulen, gedankenlosen Ohrenschmausen kennt, den wird eine Opposition gegen dieses Princip nicht wundern. Nicht nur innerhalb des wählenden Ausschusses, sondern auch unter den bereits eingeschriebenen Sängern, wie von Seiten einiger correspondirenden Festvorstände der betheiligten Städte zeigte sich eine solche Opposition, die sich namentlich gegen das projectirte Kirchenconcert und gegen die Aufführung der Mendelssohnschen „Antigone" in Concertform richtete. Ich glaube nun, es sei etwas armselig, wenn in unserer musikregen Zeit Hunderte von Sängern vorwiegend den „gebildeten" Ständen angehörend, von nah und fern zusammenkommen, um drei lange Tage im mäch-

tigen Chore zu singen — was? — Lieder, — Unterhaltungs-, Geselligkeitsstücke! — Mir kommt es entwürdigend vor, wenn so großartige Kunstmittel (wie eine große Sängeranzahl doch genannt werden muß —) zu so kleinen, oder doch nur halbkünstlerischen Zwecken so zu sagen verpufft werden. Auch halte ich keinen dagegen aufgebrachten Einwand für schlagend. Gewöhnlich machen sich gegen die künstlerische Seite des Princips dreierlei Redensarten geltend: es sei gegen die Neigung und Gewohnheit der Majorität der Sänger wie des Publikums; — große Kunstwerke seien zu schwierig in der Ausführung für so große Dilettantenmassen; — der Zweck der Sängerfeste sei ein rein volksthümlich-geselliger. — Gegen die Neigung und Gewohnheit der Leute ist sehr Vieles, das vernünftig, gut und edel ist; wäre dem nicht so, dann stäken wir jetzt nicht so tief im Morast, dann folgte der Erkenntniß des Schlechten auch immer gleich die Abhülfe. So aber hören und sehen wir täglich in Theatern und Concerten tausenderlei Albernheiten, recht wohl wissend, es seien solche, aber ohne dagegen aufzutreten, bloß: weil die Gewohnheit und mit ihr die Neigung für solche faule Genüsse ist. Ich meine nicht, hier eine wohlfeile Moralpredigt halten zu wollen, sondern ich appellire an das lebendige Etwas in jedem Manne, das oft die Wahrheit heimlich behauptet, indem der Mund lügt, das „ja" sagt, wenn die Zunge „nein" spricht, ich appellire an dies Etwas, wenn ich sage, daß unsere sogenannte „gebildete" Männerwelt an ungeheueren Neigungsfehlern leidet, die sich concentrirt zeigen in dem bekannten Kneipengeiste: die Geschäfte des Tages werden mechanisch abgethan, um endlich Abends und Nachts in Gesellschaft sehr „achtungswerther," „verdammt fideler Kerle" bei viel Bier, Zigarren und schlechten Witzen eigentlich erst zu leben anzufangen. Wie Wenige haben ein höheres Lebensziel als dies? wie Wenige setzen Dasein und Lebenskraft uneigennützig an einen edeln Zweck, für den die Seele erglüht?! Sagen wirs offen, die „feine" Gesellschaft wird im Allgemeinen mehr nach feinen Fracks als nach feinen Neigungen so genannt, und wenn man hier und dort Gelegenheit hatte, schlichte Bürger und Handwerker in ihrem gesellschaftlichen Beisammensein zu beobachten, dann konnte man die Bemerkung nicht unterdrücken, um wie viel reiner der Geselligkeitsgeist hier ist, im Gegensatze zu der vielgepriesenen feinen Gesellschaft. Es ist nun (zwar schwer) aber löblich und nothwendig gegen das Thier der Neigung und Gewohnheit der Majorität zu kämpfen, sobald diese Miene macht, das Edlere nicht aufkommen lassen zu wollen. Soll ich ein reizendes Beispiel anführen von der Neigung mancher Leute? hier ist's! Als der musikalische Ausschuß an die verschiedenen Städte um Compositionsvorschläge schrieb, betreffend die Gesammtchöre, da wurde von einer Seite allen Ernstes die Kneipenburleske: „Großmutter will tanzen" vorgeschlagen. Man denke sich dieses edle Stück von 6 — 700 Menschen vor vielen tausend Zuhörern gesungen, und man wird Respekt vor der Neigung der Leute bekommen. Auch ein Stück mit: „Rumbidebum, tritt die Beine krumm!" wurde zu gleichem Zwecke vorgeschlagen! Ich frage nun in was sich solche musikalische Neigungen von denen der reisenden Handwerksburschen, Nachtwächter und Karrenschieber eigentlich unterscheiden? Die zweite Redensart gegen ein kunstwürdiges Princip bei Sängerfesten hat scheinbar Etwas für sich: die zu große Schwierigkeit bedeutender Kunstwerke. So wahr dieser Einwand scheint, ist er doch völlig hohl. Der Geist des Männergesangs und der betreffenden Literatur stand bis jetzt so niedrig, daß ihm allerdings der Geist eines Kunstwerkes etwas fremd, weil zu hoch sein mußte. Das giebt aber nicht nur keinen Grund gegen, sondern im Gegentheil noch einen mehr für das Kunstwerk bei Sängerfesten, denn hier tritt der Fall ein, wo es im Gewohnheitsmenschen den Geist vom Thiere zu befreien hat, um ihn zu erziehen, damit ihm das Höhere und Edlere nach und nach zugänglich werde. Die andere Seite dieses Einwandes der Schwierigkeit ist technischer Natur, und man kann in der That nicht stärker irren, als wenn man glaubt, in den beliebten kleinen Glanzstücken der Sängervereine sei die technische Ausführung leichter wie in großen Werken. Ich wende mich an die Sachkundigen und Praktischen, — an die Dirigenten von Männergesangsvereinen, fragend: ob z. B. „Coeur König" von Kücken, „Wachet auf" von demselben „Lustige Wanderschaft" von Zöllner, „Frisch ganze Compagnie" von Becker und andere ähnliche Sachen leichter in ihrer Technik seien als z. B. ein Chor der Antigone, oder sonst ein Oratorien- und Opernchor? Alle die lustigen Vögel, wie Kücken's „jungen Musikanten," Mendelssohn's „Liebe und Wein," — kosten sie nicht einige Mühe, gut einzustudiren? stecken sie nicht voll rhythmischer Finessen und erfordern sie nicht einen gewissen Grad von Virtuosität? Zelters „Sankt Paulus war ein Medicus," hat gewiß mehr Schwierigkeit wie manche pausbackige Chorfuge. — Da nun ein großes Kunstwerk immer aus mehreren einzelnen Chorgruppen besteht, folglich die Länge wegen etwaiger Anstrengung, gegenüber einer Menge von einzelnen selbständigen Chorpiecen unmöglich angeführt werden kann, so kenne ich keinen andern Grund gegen das große Kunstwerk bei Sängerfesten als die — Trägheit; denn diese ist es in Wahrheit, die sich bei den ehrenwerthen

Männersängern hinter allerlei Redensarten verbirgt; der Geist soll sich erheben, und das — das ist ja so unsäglich schwer! — schwer!! schwer!!! Ist etwa ein Beweis nöthig, um darzuthun, wie gut ungeschulte Dilettanten große, lange und schwierige Kunstwerke ausführen können? nun, die sechzehnstimmige Messe von Bach, so wie dessen Passionsmusik, Händels Oratorien, Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten," Mozart's Requiem, Spohr's, Cherubini's Naumann's, Mendelssohn's große oratorienformige Werke sind oft von großen Dilettantenmassen, aus verschiedenen Orten zu einem Chore vereint, trefflich genug ausgeführt, und jedes einzelne derselben hat nachhaltiger gewirkt als hundert Lieder-liederliche Sängerfeste. Oder können die Herren Männer allein nicht empor? brauchen sie die Damen als Flügel dazu? muß das sogenannte schwache Geschlecht das sogenannte starke erst stark machen? das wäre ein Zugeständniß, so ehrenvoll für die Damen wie kurios-jämmerlich für die Männer. Den Ruf der Präcision und Aufmerksamkeit haben die chorsingenden Damen längst vor den saumseligen, nachlässigen schwarzen Fracksmenschen voraus, es fehlte also nur noch das Eine! — die dritte und letzte Redensart: Sängerfeste haben ausschließlich einen volksthümlich-geselligen Zweck, — ist eigentlich die sonderbarste, und klingt ungefähr so, als wenn man sagte, der Zweck der Menschheit sei der: Nichts zu thun und Bier dazu zu trinken. Wer hat ihn denn befohlen, jenen Sängerfestzweck? und in wiefern wird er durch ein Kunstwerk zerstört? Kann die Kunst nicht volksthümlich sein, und war sie es nicht immer, wo sie die rechte Kunst war? Obengenannte Oratorien hörte das Volk aus allen Ständen mit Wonneschauern, und hat nie darüber nach allerlei „Geselligkeitsstücken" verlangt. Nun aber handelt sich's zunächst darum, statt drei Tage nach einander lauter Nippsachen vorzutragen, das Ding zu theilen, und die eine Seite der Kunst, die andere der Geselligkeit zu widmen; das ist überhaupt recht und billig, weil dabei Jeder seine Rechnung findet. Dies war denn auch die Ansicht der Majorität des wählenden Ausschusses unsers Königsberger Sängerfestes bei Herstellung des Programm's, und so wurde für den ersten Festtag ein Kirchenconcert in hiesiger Domkirche, und für den ersten Theil des zweiten Tages Mendelssohn's Antigone in Concertform festgestellt; daß es der großen kunstwürdigen Compositionen für Männerchor mit Orchester so kläglich wenige giebt, konnte nur zustimmend auf diese Wahl wirken. —

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Musikleben.

Theater.

Hans Wacht, komische Oper von Ferd. David.

Die Annahme und endliche Aufführung einer neuen deutschen Oper bei einem deutschen Theater ist bei der bekannten Vorliebe unserer Theaterdirectionen für ausländische Erzeugnisse stets als ein erfreuliches Ereigniß zu begrüßen. Einer solchen Oper ist schon im Voraus ein gewisses Interesse, eine wärmere Theilnahme aller Derer gewiß, welche — ohne das Gute zu verkennen, das das Ausland geboten hat und noch bietet — sich dennoch mit aller Macht gegen die Bevorzugung des Fremdländischen stemmen. Noch mehr wachsen aber Interesse und Theilnahme für ein deutsches Werk, wenn es von einem Componisten herrührt, der sich auf anderen Gebieten der musikalischen Kunst bereits einen ehrenvollen Namen erworben hat.

Die erste am 18ten d. M. stattgehabte Aufführung der komischen Oper „Hans Wacht" von Ernst Pasqué, Musik von Ferd. David, hatte denn auch ein zahlreiches, sehr gespanntes und theilnehmendes Publikum in's Theater gelockt. Man durfte bezüglich des Textes ein bühnengerechtes, das Interesse spannendes, hinsichtlich der Musik ein im soliden Style gehaltenes, durchdachtes und ansprechendes Werk erwarten. Diesen Erwartungen ist indeß von Seiten des Componisten nicht in dem gehofften Grade, vom Dichter gar nicht entsprochen worden. Das Süjet der Oper ist zwar glücklich gewählt, wenn es sich auch wenig zu einer „komischen" Oper nach deutschen Begriffen eignet — die Verarbeitung ist aber nichts weniger als bühnengerecht und geschickt zu nennen. Abgesehen von dem wenigen, aber immer noch hinreichend störenden Dialog, der auch in der komischen Oper recht gut vermieden werden kann — wie dies in Flotow's Werken auf eine sehr geschickte Art bewiesen ist, — von der altmodischen Form im Allgemeinen, von den oft sehr holperigen Versen, ist des bekannten „blühenden Opernunsinns" mehr als zu viel vorhanden. Es werden dem Zuschauer wirklich haarsträubende Unwahrscheinlichkeiten zugemuthet. Welcher Mensch mit fünf wohlorganisirten Sinnen wird wohl bei nicht völliger Dunkelheit eine Andere für seine Geliebte halten, wenn diese Andere überdies laut und vernehmlich spricht, wer wird ferner, wenn er bei dieser vermeintlichen Geliebten zwei fremde Männer findet und selbst einen Degen an der Seite hat, diese Nebenbuhler nicht nur nicht derb züchtigen, sondern ihnen auch noch die Parole sagen, damit sie ungehindert entschlüpfen können? Der „blühendste Unsinn" ist es aber, daß im zweiten Acte der Landsknecht

Heinrich die verrätherischen Gedanken seines Hauptmannes erräth oder belauscht. Zwar werden diese Gedanken von dem Hauptmanne laut ausgesprochen, aber doch nur, damit sie das Publikum erfährt, denn keinem vernünftigen Menschen wird es einfallen so gefährliche Geheimnisse auf offener Straße auszuplaudern. Eine vollständig verzeichnete Figur ist die des komisch sein sollenden Amtsdieners Sebaldus, die lebhaft an die unerfreuliche Carricatur erinnert, die Wohlbrück in seinem Schöffen von Paris geliefert hat. Durch die ungebührliche Breite im Text und namentlich dadurch, daß jede Person bei ihrem Auftreten ihr curriculum vitae zum Besten giebt, wird der an sich interessante Stoff langweilig und ermüdend, so daß selbst die geschickteste und geistreichste Musik nicht im Stande gewesen wäre, diese zu auffallenden Mängel im Texte zu verdecken.

An der Musik ist vor Allem die gute Gesinnung, das ehrenwerthe Streben nach dem Besseren und das Vermeiden aller groben Effecthascherei zu rühmen. Man erkennt fast durchgehend den denkenden und tüchtig durchgebildeten Künstler in ihr, der es verstand sich von allen Längen und Breiten fern zu halten, und eine gewisse Frische mit Glück anstrebte. Es fehlt in dieser Musik nicht an einzelnen hervorragenden Momenten, wie z. B. das Quartett Nr. 7 im ersten und das Terzett Nr. 10 im zweiten Acte. Ein gesundes komisches Element macht sich, in der Musik, wenigstens im dritten Acte geltend, in dem es sich überhaupt herausstellt, weshalb Hans Wacht die Hauptperson des Stückes ist.

Neben den erwähnten Vorzügen der Musik fehlt es dieser jedoch auch nicht an vielen Mängeln, die sich bei einem dramatischen Werke doppelt fühlbar machen. Der nicht bestimmt ausgeprägte Styl, das häufige Schwanken und Verschwimmen in demselben, das nicht seltene Anlehnen an verschiedene Vorbilder beeinträchtigt den Totaleindruck sehr. Oft ist der Sinn und die Bedeutung der Situationen und Worte unrichtig aufgefaßt, und die musikalische Phrase auf Kosten dieser im Drama hauptsächlichsten Dinge in den Vordergrund gestellt. Wir erinnern nur an die wie eine zärtliche Liebeserklärung, wenn auch musikalisch recht ansprechend, wiedergegebene Parole der Landsknechte am Schlusse des ersten Actes, die an vielen Stellen nicht ganz sinngemäße Declamation, den nicht immer richtigen Ausdruck im Orchester. Außer dem Sebaldus vielleicht ist ferner keine einzige Person mit strenger Charakteristik durchgeführt, so daß natürlich auch der Zuschauer kein lebhaftes Interesse für eine derselben fühlen kann. Nachahmungen gewisser schon dagewesener, von anderen Componisten mit Glück verwendeter ganz äußerer Effectmittel lassen sich nicht wegleugnen. Wem fällt bei den tiefen Tönen der Baßtuba beim Auftreten des Sebaldus nicht der wahrhaft komische Bürgermeister van Bet in Lortzing's Czaar ein, wer erinnert sich nicht unwillkürlich bei dem Duettino Nr. 15 im dritten Acte — wo der Landsknecht Heinrich seine Geliebte militärisch einexercirt — an eine ähnliche Situation und Musik in Adam's Brauer von Preston? Wir erwähnten oben, daß der Componist sich von grober Effecthascherei fern gehalten, von einem, wenn auch immerhin anständigeren Suchen nach Effect können wir ihn jedoch nicht ganz freisprechen. Die vielen eingestreuten liedmäßigen Stellen, vor Allem aber das ganz zusammenhanglos und unberechtigt auftretende Hirtenlied des Hans Wacht im zweiten Acte sind dem Ungeschmack gemachte, sehr überflüssige Concessionen. Letzteres Musikstück namentlich erschien nicht anders, als die Couplets im französischen Vaudeville, war auch ganz nach diesem Muster zugeschnitten. Lortzing hat zum Theil mit Glück und Geschick diese Form in einige seine Opern übertragen und namentlich in dem anspruchslos auftretenden und daher um so wirkungsvolleren Czaarenlied und dem Lied im dritten Acte des „Waffenschmiedes" zwei sehr glückliche Griffe gethan. Ist nun auch vielleicht das David'sche Hirtenlied musikalisch bedeutender, als Lortzing's leichte und anspruchslose Couplets, so verfehlt es aber dennoch die beabsichtigte Wirkung, denn, wie der Dichter sagt, „man merkt die Absicht und man wird verstimmt."

Dieses Werk liefert sonach von Neuem einen Beweis — wenn es überhaupt eines solchen noch bedarf — daß sich die bisherige Oper vollständig überlebt hat, daß alle Anstrengungen, noch etwas wahrhaft Originelles und den gerechten Ansprüchen der Jetztzeit Genügendes auf diesem Felde zu geben, vergeblich sind. Um dem Componisten nicht Unrecht zu thun, haben wir jedoch bei unserer Beurtheilung ganz von dem Standpunkte der Neuzeit abgesehen und sind auf den des Componisten eingegangen.

Die Aufführung der Oper war im Ganzen eine gelungene zu nennen. Die Sänger gaben das Werk mit sichtlicher Liebe und es wäre nur zu wünschen gewesen, daß Herr Behr (Sebaldus) diese ohnehin verzwickte Figur etwas weniger carrikirt hätte. Die Oper war mit anerkennenswerthem Fleiße einstudirt, das Orchester that seine Schuldigkeit und trug nicht wenig zum Gelingen des Ganzen bei. Die Chöre hätten vorzüglich in der durch die Anwendung der Fugenform recht komischen Scene der Rathsherren etwas reiner und präciser sein können.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Frau de la Grange hat kürzlich in Aachen gastirt.

Für die k. k. Oper nächst dem Kärnthner Thore ist Sophie Cruvelli gewonnen worden.

H. Marschner soll mit derselben Bühne wegen eines Engagements in Unterhandlung stehen. Es scheint sich sonach die Berufung Lindpaintners als k. k. Generalmusikdirector nicht zu bestätigen.

Die großen Erwartungen, welche man von der jungen schwedischen Sängerin Hertha Westerstrand, die sich bekanntlich in Berlin ausbildete, daselbst hegte, scheinen nur theilweise in Erfüllung zu gehen. Sie trat kürzlich in einem eigens für sie arrangirten Concerte im Opernhause auf, fand aber nur sehr mäßigen Beifall. Ihre wenn auch wohlklingende und sehr bewegliche, doch aber sehr schwache Sopranstimme würde sich wenig oder gar nicht für das Theater eignen. In einem kleineren Raume könnte sie jedoch von guter Wirkung sein.

Am 7ten d. M. trat Johanna Wagner zum ersten Mal wieder in Berlin und zwar als Romeo mit enthusiastischem Beifall auf.

Der Tenorist Ander ist für die k. k. Oper in Wien mit 12,000 Fl. C. M. und drei Monaten Urlaub engagirt. Bei seinem Zurücktritt von dem ersten Fache erhält er 2,000 Fl. C.M. Pension. Es hat noch nie in Wien ein deutscher Sänger eine so hohe Gage erhalten.

Neue und neueinstudirte Opern. Während des nächsten Carnevals wird eine Oper vom Grafen Westmoreland in der Scala zu Mailand zur Aufführung kommen.

Die italienische Oper in Madrid wird in nächster Saison eine neue Oper von dem spanischen Componisten Arieta bringen. Dieselbe heißt: La conquista di Granada.

Todesfälle. In Prag starb ohnlängst die herzogl. kurländische Kammersängerin Frau Thekla Batka 88 Jahre alt.

Vermischtes.

Das Theater in Cöln unter der Direction Spielberger's wurde am 15. Sept. mit Lucrezia Borgia und einer Jubelouverture des dortigen Kapellmeisters Conradi eröffnet.

Herr v. Hülsen hat die Direction des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters wegen des bevorstehenden Gastspieles der Bocca'schen italienischen Operngesellschaft auf diesem Theater verklagt. Der Generalintendant behauptet, daß die genannte Bühne laut der ihr ertheilten Concession kein Recht zu dergleichen Vorstellungen hätte. Der Proceß liegt jetzt an höherer Stelle zur Entscheidung vor.

Frl. Joh. Wagner ist abermals in einen Proceß verwickelt gewesen. Ehe sie ihr neuliches Gastspiel in Breslau begann hatte sie einen dortigen Theaterdiener beauftragt, ihr ein anständiges und nicht zu theures Quartier zu besorgen. Sie fand bei ihrer Ankunft in Breslau aber, daß das Logis schlecht und sehr theuer war, bezog also dasselbe nicht. Die Vermietherin klagte nun auf Schadloshaltung, das Gericht sprach jedoch Frl. Wagner frei, da sie doch unmöglich ein Logis zu bezahlen genöthigt werden könne, das sie nie bewohnt hätte. Spaßhaft ist es übrigens, daß die Vermietherin als sie gegen das Urtheil appellirte, es einen Formfehler nannte, daß Frl. Wagner sich selbstständig vor Gericht hatte vertreten lassen. Sie war der Meinung, dieses Recht stände Schauspielern nicht zu und erst die Erklärung des Herrn v. Hülsen, daß Frl. Wagner als k. Hofopernsängerin alle Rechte und Pflichten eines k. Beamten hätte, mußte die Klägerin eines Besseren belehren.

Die Kirche der aufgelösten deutschkatholischen Gemeinde in Löwenberg in Schlesien ist jetzt zu einem — Theater umgewandelt worden.

Der Gemeinderath zu Erlenbach im Canton Bern hat die bekannten 40 pyrenäischen Bergsänger ausgewiesen, weil einige von ihnen an einem Sonntage, nachdem sie in der Kirche eine geistliche Musik aufgeführt, sich vor den Kirchthüren unanständig gegen mehrere Frauen betragen hatten.

Der Eigenthümer des Gesellschaftshauses in Berlin hat zur Unterhaltung seiner Gäste eine Musikbande bestehend aus russischen Zigeunern engagirt. Diese Söhne der Wildniß werden sich in den Pausen ihrer Concerte auch als Taschenspieler produciren.

Eine Lesefrucht en miniature. Hr. Gustav Engel schreibt der „Rhein. Mfztg." (Nr. 112) unter dem 5ten August aus Berlin: „Am 15ten October wird im Opernhause Wagner's Tannhäuser unter der Leitung von Dorn zur Aufführung kommen. Unser König hat damit einen neuen Beweis seines Freisinns gegeben. Ein großer Theil des Publikums ist gespannt darauf, und es läßt sich nicht sagen, daß Antipathie gegen Wagner herrsche. Seine übertriebenen Ansprüche und die jugendlichen Einbildungen seiner Freunde (so weit die letzteren hier bekannt sind) wird man ignoriren und ihm die Anerkennung zu Theil werden lassen, die ihm gebührt." An diese sonderbare Zeitungsnotiz knüpfen wir an, um hier über den Stand der Tannhäuser-Angelegenheit in Berlin einige Mittheilungen zu machen. Daß die Oper nicht am 15ten October zur Aufführung kommen wird, sondern erst später, ist jetzt wohl allgemein bekannt, und es gereicht dieß zu großer Beruhigung allen denjenigen besorgten Freunden Wagner's, welche die bedeutenden Schwierigkeiten des Werkes, wie den umfassenden Geschäftsbetrieb des Berliner Hoftheaters kennen: jene Schwierigkeiten dürften eigentlich erst in den Proben (d. h. zu spät) sich herausstellen und der beste Wille würde alsdann dieselben nicht zu überwinden vermögen, wenn von vorn herein die erste Vorstellung der Oper auf einen bestimmten Termin festgesetzt wäre. Zur Zeit, als die Verhandlungen über die Frage, ob überhaupt im Laufe des kommenden Winters der Tannhäuser

in Berlin zur Aufführung kommen werde, noch schwebten, mußte man in vielen Zeitungen hierauf bezüglich allein die Notiz lesen, „daß Wagner wegen des Honorars sich mit der Intendanz nicht habe einigen können." Wir dürfen jedoch versichern, daß der Honorarpunkt als ein völlig untergeordneter von Wagner betrachtet wird, und zum Beleg für diese Behauptung führen wir eine Stelle aus einem Briefe Wagner's an seine Mittelsperson in Berlin an, welche wörtlich lautet: „Ich könnte mich sogar bereit erklären, das Aufführungsrecht meiner Oper Tannhäuser dem Königl. Hoftheater (in Berlin) zum Geschenk zu machen, und auf jede Honorirung oder Tantièmezahlung gänzlich zu verzichten." Da nun die eigentlichen Bedingungen Wagner's für die Aufführung des Tannhäuser in Berlin uns sehr wohl bekannt sind, so können wir auch versichern, daß Hr. Gustav Engel eben so Unrecht hat, wenn er von Wagner's „übertriebenen Ansprüchen", als er in völliger Gedankenverwirrung sich zu befinden scheint, wenn er von den „jugendlichen Einbildungen der Freunde" Wagner's schreibt: denn der Berliner Opernbühne und ihrem Publikum gegenüber, welche doch allein hier in Betracht kommen können, hat die ganze Parthei Wagner bisher durchaus passiv sich verhalten. Ueberaus lächerlich aber macht Hr. Engel sich in den Augen jedes Unbefangenen, wenn er im Prophetentone verkündet: „es läßt sich nicht sagen, daß in Berlin Antipathie gegen Wagner herrsche, . . . man wird ignoriren u. s. w. . . . . man wird Wagner die Anerkennung zu Theil werden lassen, die ihm gebührt." Wie gnädig! Wie herablassend, wenn man Wagner in der That die „gebührende" Anerkennung nicht versagt, nachdem man in Berlin, selbst nach der Meinung des Hrn. Engel, andere Künstler weit über die „Gebühr" anerkannt hat! Wie glücklich wird diese „gebührende" Anerkennung den armen, obscuren Wagner machen! Wie froh muß er jetzt nicht schon sein, daß in Berlin keine „Antipathie" gegen ihn herrscht! — O Thorheit der Zeitungsschreiber!

Unsern Lesern aber theilen wir bei dieser Gelegenheit mit, daß Wagner's Tannhäuser behufs der Aufführung im kommenden Winter bis jetzt von folgenden Theatern verlangt worden ist: Wiesbaden, Frankfurt a. M., Leipzig, Berlin, Breslau, Würzburg, Prag, Düsseldorf.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

H. Stiehl, Op. 16. Deux Mazurkas pour le Piano. Hamburg, Niemeyer. $\frac{1}{2}$ Thlr.

— —, Op. 17. Souvenir de Travemünde. Deux morceaux caractéristiques pour le Piano. Ebend. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Beide Werke erheben sich zwar nicht über die Fluth der gewöhnlichen Salonmusik, doch ist ein gewisses Geschick in der Behandlung des Instrumentes nicht zu verkennen. Die Ausführung ist für einigermaßen geübte Spieler nicht schwierig, und da es leider viele derartige Werke giebt, welche weit unter vorliegenden stehen, so mögen Musikfreunde, die nichts als einen leichten und flüchtigen Ohrenkitzel suchen, lieber zu diesen greifen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

F. X. Chwatal, Schwedische Lieder von A. F. Lindblad, für das Pianoforte zu vier Händen. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 1 Thlr.

Die bekanntesten Lieder des schwedischen Componisten sind hier geschmackvoll arrangirt. Der Claviermäßigkeit wegen eignet sich die Sammlung auch zum Unterrichte.

Lieder und Gesänge.

F. Gumbert, Op. 50. Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Cassel, Luckhardt. $12\frac{1}{2}$ Sgr.

Herr Gumbert wie er leibt und lebt.

F. Präger, Fünf Lieder von H. Heine für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. Hamburg, Jowien. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Der Componist giebt in diesen kleinen Liedern Das, was man in der Regel von diesem Genre verlangt. Die Singstimme ist mit Sachkenntniß gesetzt, das Pianoforte zwar nur begleitend, aber doch nicht ohne Interesse. Ohne die oft unmotivirten Textwiederholungen würden die Lieder sehr gewinnen. Diese Wiederholungen sind ein hergebrachter Gebrauch, von denen sich leider auch bessere Componisten noch immer nicht emancipiren können.

H. Berens, Op. 28. Amaranths Waldeslieder, Dichtung von O. v. Redwitz, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. Heft 1 u. 2. à $\frac{5}{12}$ Thlr.

Die in den beiden Heften enthaltenen vier Lieder sind zum Theil im leichtesten Salonstyl gehalten und werden sich

deshalb bald unter dem betreffenden Publikum Freunde erwerben. Nicht zu verkennen ist das Streben des Componisten, in diesem Genre möglichst Gutes zu leisten. Besonders tritt dies in den beiden Liedern des zweiten Heftes: „Wie bist du Frühling gut und treu" und „So schön hat Gott die Welt gemacht", hervor.

A. Jungmann, Zwei Lieder für eine Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Op. 3. Barcarole, Ged. von A. Jungmann; Op. 11. Serenade, Ged. von A. Mahlmann. Hamburg, Niemeyer. Nr. 1 u. 2. à ¼ Thlr.

— — —, Op. 10. Meine Rache, Gedicht von L. B., und: Könnt' ich ein Falter sein, Ged. von C. Cerri. Zwei Lieder für eine Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. ¼ Thlr.

Der Standpunkt vorliegender Lieder ist keineswegs ein hoher zu nennen. Die Form im Allgemeinen ist als eine unfertige zu bezeichnen, die Begleitung erscheint oft dilettantisch, wenn auch die Singstimme nicht ohne Fluß und Dem, was man gewöhnlich „Sangbarkeit" nennt, ist. Singenden Dilettanten mit nicht zu hohen Ansprüchen werden die Lieder willkommen sein.

E. Rommel, Op. 2. Ständchen. Gedicht von Dr. S. Wallace, für Tenor mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. ½ Thlr.

Dasselbe für Bariton.

Wahrscheinlich ist dieses Liedchen das Werk eines Dilettanten, wenigstens spricht die Auffassung des Textes und die musikalische Wiedergabe desselben für diese Vermuthung. Der geistige Inhalt erhebt sich wenig über den Gefrierpunkt, die Begleitung bewegt sich in hergebrachten, oft gehörten Figuren. —

E. Rommel, Op. 8. Der Liebe Leichenbegängniß. Gedicht von Heine, für Bariton mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. ½ Thlr.

Es ist eine äußerst schwierige Aufgabe, dieses in der Idee ganz hübsche, in der Ausführung jedoch altersschwache, hin und wieder sogar kindische Gedicht zu componiren. Der Dichter selbst hatte es eben so wenig, wie den Romancero, aus dem es entnommen, für die Oeffentlichkeit bestimmt, und nur durch vielfache Bitten seines Verlegers ward er endlich dahin gebracht, ein Werk drucken zu lassen, das trotz einzelner Schönheiten doch seinen früheren poetischen Erzeugnissen weit nachsteht. An einer solchen Aufgabe wäre auch ein begabterer Componist, als es Hr. R. zu sein scheint, gescheitert, und wir können demnach bei Beurtheilung des Werkes von der vollständig ungelungenen Composition absehen und uns nur auf ein Mißbilligen der Textwahl beschränken.

H. Weidt, Op. 17. An Marie. Gedicht von Hogarten. Gesang-Scene für eine Bariton- oder Baßstimme mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. ½ Thlr.

H. Weidt, Op. 18. Die Schildwache. Gedicht von J. N. Vogl, für eine Baßstimme mit Begl. des Pfte. Hamburg, Niemeyer. ¼ Thlr.

— —, Op. 19. Die drei Freunde. Gedicht von E. A. Hoffmann. Ballade für Baß oder Bariton mit Begl. des Pfte. Ebend. ½ Thlr.

Von diesen Gesängen verdienen Op. 18 und 19 den Vorzug vor Op. 17. Wenn auch diese ebenfalls keine sehr künstlerische Stufe einnehmen, so hat sich der Componist in ihnen doch bestrebt, möglichst Gutes zu leisten und den Charakter der Gedichte treu wiederzugeben. Als zu sehr gespreizt und oft in Trivialität verfallend müssen wir aber Op. 17 „An Marie" bezeichnen, und es könnte die Gesang-Scene, welche Staudigl gewidmet ist, vielleicht nur ein Interesse gewähren, wenn man sie von diesem Sänger vorgetragen hörte. Das Pianoforte ist in allen drei Werken nur in hergebrachter Weise behandelt, im Op. 17 wird jedoch die einförmige Begleitung fast unleidlich.

R. Würst, Op. 20. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Nr. 1. Schlummernde Liebe, Nr. 2. Vergiß mein nicht (für Tenor). Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Einfache und ansprechende Lieder, die singenden Dilettanten willkommen sein werden. Das Pianoforte verhält sich nur begleitend.

Fr. Messer, Op. 13. Drei Lieder für eine Singstimme (mittlerer Stimmlage) mit Begl. des Pfte. Offenbach, André. Vollständig 36 Kr., einzeln 18 Kr.

Die Singstimme, wie das nur begleitende Pianoforte sind in diesen Liedern einfach, erstere etwas volksthümlich, gehalten, und werden deshalb leicht allgemeinen Eingang bei singenden Dilettanten finden, die etwas mehr verlangen als die gewöhnliche Pseudosentimentalität, die sich oft in den neueren einfachen Liedcompositionen zum Ueberdrusse breit macht. Stehen diese Lieder auch keineswegs auf der Höhe, welche in diesem Fache jetzt bereits erreicht ist, so ist doch die frische Natürlichkeit derselben immerhin anzuerkennen und ihnen — da sie in anspruchslosem Gewande auftreten — der Vorzug vor sehr vielen anderen ähnlichen Erzeugnissen zu geben.

H. Marschner, Op. 146. Juniuslieder, von Emanuel Geibel, am Pianoforte zu singen. Offenbach, André. 1 Fl. 30 Kr.

— — —, Op. 151. Fünf Lieder für eine tiefe Stimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.

Beim Anhören dieser Lieder muß man sich eine nicht ganz unbedeutende Reihe von Jahren zurückversetzen, um nicht ungerecht gegen den Componisten zu werden, den die allerdings etwas rapiden Fortschritte der Neuzeit nicht berührt zu haben scheinen. Trotz der nicht zu verkennenden geübten Meisterhand, aus der diese beiden Werkchen hervorgegangen sind, begegnet man hier doch sehr vielem Alterthümlichen, an das

man nicht mehr so recht gewöhnt ist und was eben wegen des übrigen melodischen und harmonischen Werthes der Gesänge um so unangenehmer auffällt. Vor Allem rechnen wir hierzu die Begleitung, welche sich fast nur in Rococcofiguren bewegt, und die äußerst sinnstörenden Textwiederholungen. So wird z. B. in Nr. 2 der „Juniuslieder" die Phrase: „und nimmer denkst Du mein" mehr oder weniger zerstückelt am Schlusse des Liedes nicht weniger als sechs Mal wiederholt, nachdem man dieselben Worte bereits als Refrain der ersten zwei Verse je vier Mal gehört hat — also zusammen vierzehn Mal in einem kleinen Liede Dasselbe! Es ist dies in den beiden vorliegenden Heften kein vereinzelter Fall, wir führen diesen nur als den prägnantesten an, nicht zu gedenken des vielen willkürlichen Zerreißens des Textes, durch welches der logische Zusammenhang des Gedichtes zum Besten irgend einer fortzuspinnenden oder abzurundenden musikalischen Phrase oft ganz zerstört wird. Wir haben oben von dem musikalischen Werthe dieser Lieder gesprochen, und ein solcher — d. h. nur ein specifisch-musikalischer — ist in ihnen enthalten. Die Gedanken sind frisch und gesund, die Harmonien interessant und ungesucht. Erwägt man noch, daß Marschner in dem „Trinklied der Alten" (in den „Juniusliedern") sein so oft mit Recht anerkanntes Talent zum Jovial-Humoristischen mit vielem Glück und Geschick wieder bewährt hat, so könnte man diese beiden Liederhefte als eine sehr bedeutende Erscheinung betrachten, wenn wir die Julirevolution noch nicht erlebt hätten, obgleich auch schon vor dieser Zeit Größeres geleistet ward — man denke an Beethoven's Adelaide und Franz Schubert's Lieder.

G. Stigelli, Die schönsten Augen, von Heine, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Offenbach, André. 36 Kr.

— — —, Abschieds-Empfindung. Lied für Sopran oder Tenor mit Begl. des Pfte. Ebend. 27 Kr.

— — —, Zwei schwäbische Volkslieder: 1) Hansens Liebeslied, 2) E Bissele Lieb, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 36 Kr.

Das bedeutendste dieser drei Werkchen ist das erstere, wenn es sich auch nur in der Sphäre der Salonmusik hält. Es zeigt sich in ihm das Streben, Etwas zu leisten, was sich über die Alltäglichkeit erhebt, und auch der Begleitung mehr Abwechselung zu geben. Mit Verständniß und Wärme vorgetragen werden die „schönsten Augen" deshalb stets von guter Wirkung sein. Die Composition der „Abschieds-Empfindung" streift etwas zu sehr an das Dilettantische an und kann hier nur die Singstimme Interesse erregen. Die „schwäbischen Volkslieder" sind in dem bekannten süddeutschen Volkstone gehalten und unterscheiden sich im Grunde wenig von derartigen österreichischen, steyerischen &c. Gesängen. Daß die Lieder für die Singstimme äußerst praktisch und dankbar gesetzt sind, versteht sich bei einem Componisten, der einen so bedeutenden Ruf als dramatischer und Lieder-Sänger genießt, von selbst.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 14. Den 1. October 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen.	Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.	Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Robert Schumann, Op. 107. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte. — Cassel, bei C. Luckhardt. Heft I. $12\frac{1}{2}$ Sgr. Heft II. 15 Sgr.
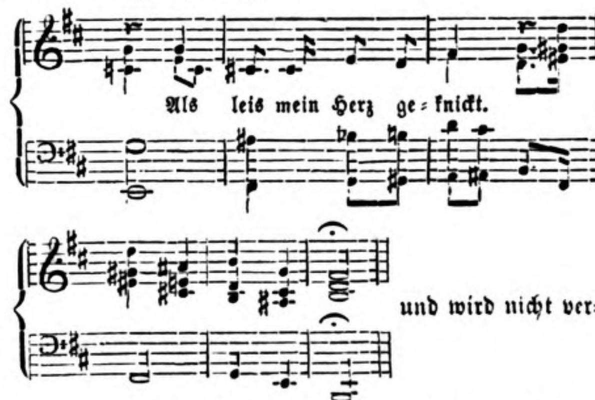
Nr. 1 „Herzeleid" von T. Ulrich, ist eine kurze Schilderung von „Ophelias" Tode. Ein recitativähnlicher Gesang schwebt über einer matt sich hinziehenden Figur, mit sanft klagenden Tönen durchwoben:



Nr. 2 „die Fensterscheibe", ebenfalls von T. Ulrich, giebt uns den Seelenzustand eines Mädchens, welches beim Fensterklären ihren treulosen Geliebten stolz vorbei gehen sieht und vor Schreck die Scheibe zerbricht: —

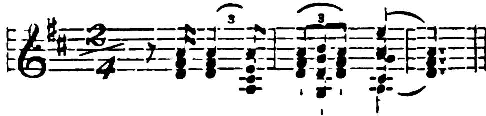
Und mag sie auch bluten, meine Hand,
Und mag mich auch schmerzen der böse Brand,
Hast einen Blick doch herauf geschickt,
Als laut das Glas geknickt,
Und in die Augen Dir hab' ich geseh'n —
Ach Gott, wie lang ist's nicht gescheh'n!
Hast mich ja nicht einmal angeblickt,
Als leis mein Herz geknickt!

Melodieführung und Harmonisirung erinnert sehr an die beliebtesten Lieder Schumann's aus seiner früheren Periode, besonders aus Frauenliebe und -Leben. Manche Wendungen ließen sich geradezu in jenen Liedern Note für Note nachweisen. Nur der Schluß ist durchaus eigenthümlich:



und wird nicht verfehlen, bei den Gegnern Schumann's (seine Verehrer verdauen bekanntlich Alles) wieder viel böses Blut zu machen.

Nr. 3 „der Gärtner" von Möhrike ist bereits im diesjährigen Düsseldorfer Liederalbum veröffentlicht worden. Die Begleitung, das Tanzen des Rößleins imitirend, tummelt sich in graziösen Sprüngen:

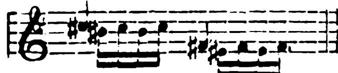


lustig vorwärts, und läßt eben so unbekümmert der Melodie das Nachsehen, wie die schöne Prinzessin dem eine heimliche Bewunderung für sie im Busen nährenden Gärtnersburschen. —
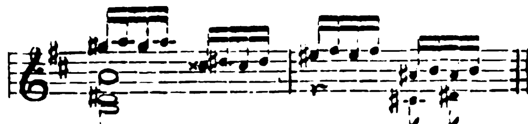
Nr. 4 „die Spinnerin" von Paul Heyse. In der Seele dieser armen Spinnerin sieht es trübe genug aus. Der Gedanke an die lustigen Dorf-Spinnstuben, in welchen die Räder sich emsig drehen und jedes Mädchen seinen Herzliebsten hat, macht ihre traurige Einsamkeit noch trauriger:

„Kein Seel', die mir gut ist, kommt mit mir zu plaudern,
Gar schwül mir zu Muth ist, und die Hände zaudern,
Und die Thränen mir rinnen leis über's Gesicht,
Wofür soll ich spinnen? — ich weiß es ja nicht."

Die Begleitung, den Gang des Rädchens darstellend, bewegt sich in nicht sehr schnellen Sechszehntheilfiguren, und ihr klägliches Gesinge deutet genugsam an, daß es der armen Spinnerin nicht recht von Statten gehen will. Der Melodie geht es dabei gerade so, wie etwa dem Finger, welcher dem drehenden Rade zu nahe käme — sie stößt sich an allen Ecken und Enden an der Begleitung, z. B.



Das Lied wird das Entsetzen mancher „Sänger" hervorrufen, welchen Dinge zugemuthet werden, wie z. B. hier das sichere Treffen des cis:



sie würden vorziehen, gleich mit dis anzufangen. —

Nr. 5 „Im Wald" von Wolfg. Müller beginnt folgendermaßen:

Ich zieh' so allein in den Wald hinein!
O sieh zwei Falter fliegen,
Sie tummeln sich durch die Luft,
Und wenn sie ruh'n, so wiegen
Sie sich in der Blumen Duft.
Und ich bin so allein, voll Pein!

In diesem ersten Verse ist die Stimmung eigentlich schon erschöpfend ausgedrückt, denn in den beiden folgenden mit gleichem Anfang und Schluß figuriren nur statt der beiden Falter einmal zwei Vöglein, das andere Mal zwei Rehe, und ist ein Grund nicht abzusehen, weshalb der Dichter nicht die ganze Arche Noäh durchgegangen ist. Der Musik wäre es allerdings möglich gewesen, dem Refrain des Liedes einen immer gesteigerten Ausdruck zu verleihen. Schumann hat es jedoch vorgezogen, jeden Vers ganz gleich zu componiren, und sein Refrain:
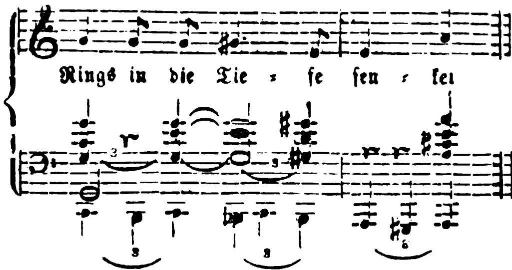


(über dem Orgelpunkt E) ist in allen drei Versen ganz derselbe. Es bleibt daher dem Vortragenden überlassen, wenn die Wirkung sich nicht mit jedem Verse abschwächen soll, diesen Refrain jedes Mal verschieden zu nüanciren. —

Nr. 6 „Abendlied" von Kinkel. Die lautlose Stille eines sternklaren Abends, das Wehen seiner heiligen Schauer, die allgemach in das vom Weltgetümmel gekränkte Herz einziehen, ist der Gegenstand dieses Liedes. Ein andächtiger Refrain:

„Wirf ab Herz was dich kränket
Und was dir bange macht!"

beschließt jeden der beiden Verse. So wie es in der Natur Farbentöne giebt, welche dem Pinsel stets unerreichbar sein werden, so bleiben auch die Scenen der absoluten Stille für die Musik, deren Princip nun einmal Laut und Bewegung ist, ein unaufgelöstes Problem. Das geheimnißvolle Weben des Abends, das Wandeln der Engelsfüße, das Flimmern der Sterne sind allerdings immer noch ein Schatten von Bewegung, welche denn auch hier in leise wogenden Dreiklängen (mit Verschiebung), in langsam schwebenden Viertelstriolen zum Ausdruck gelangt. Wie diese Triolen mit dem Metronom, welches vier Viertel (♩ = 92) auf den Tact schlägt, und mit dem Sänger, welcher mit dem Metronome vier Viertel zu singen hat, endlich mit den Achtelfiguren, die hin und wieder vorkommen, in Uebereinstimmung zu bringen, mag Jeder zusehen — um solche Kleinigkeiten kümmert sich Schumann schon längst nicht mehr, eben so wenig wie um das Zusammenstoßen von g und gis in folgender Stelle:



Was im Allgemeinen bei allen diesen Liedern vortheilhaft in die Augen springt, ist die durchaus bestimmte, individuelle Physiognomie jedes einzelnen, und diese Individualität in ihren feinen Zügen und verborgenen Tiefen zu erfassen, versteht gewiß kaum ein Anderer, wie Schumann. Gelingt es ihm aber, den Gegenstand in seiner reinen, ungetrübten Individualität darzustellen? Referent muß diese Frage verneinen. Anstatt sich ganz in den Gegenstand zu versenken und über der inneren Nothwendigkeit desselben die Gesetze seiner speciellen musikalischen Empfindung zu vergessen, verfährt Schumann vielmehr umgekehrt: er versenkt den Gegenstand in sich und vergißt über den gewohnten Gesetzen seines eigenen musikalischen Fühlens die innere Nothwendigkeit des Gegenstandes. Dadurch erhält dieser eine speciell Schumann'sche Physiognomie, die uns von dem Gegenstande immer auf den Künstler hinweist — und diese Physiognomie ist entweder ein Zuviel oder ein Zuwenig, je nach der Natur des darzustellenden Objectes.

Julius Schäffer.

Ueber den dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke.

Von Theodor Uhlig.

II.

Richard Wagner's Programm zur neunten Symphonie von Beethoven. *)

Vorbemerkung Wagner's. Bei der großen Schwierigkeit, die Demjenigen, der zu einem genaueren und innigen Bekanntwerden mit diesem wundervoll bedeutsamen Kunstwerke noch nicht gelangen konnte, bei seiner ersten Anhörung für das Verständniß desselben entsteht, dürfte das Bestreben wohl erlaubt erscheinen, einem wahrscheinlich nicht ganz geringen Theile der Zuhörer, der sich in der bezeichneten Lage befindet, nicht etwa zu einem absoluten Verständniß des Beethoven'schen Meisterwerkes verhelfen zu wollen — da dieß wohl nur aus eigener innerer Anschauung hervorgehen kann —, sondern durch Hindeutungen wenigstens die Erkenntniß der künstlerischen Anordnung desselben zu erleichtern, die bei ihrer großen Eigenthümlichkeit und noch gänzlich unnachgeahmten Neuheit dem weniger vorbereiteten und somit leicht verwirrbaren Zuhörer zu entgehen im Stande sein dürfte. Muß nun zunächst zugestanden werden, daß das Wesen der höheren Instrumental-Musik namentlich darin besteht, in Tönen das auszusprechen was in Worten unaussprechbar ist, so glauben wir uns hier auch nur andeutungsweise der Lösung einer unerreichbaren Aufgabe selbst dadurch zu nähern, daß wir Worte unsres großen Dichters Göthe zur Hülfe nehmen, die, wenn sie auch keineswegs mit Beethoven's Werke in einem unmittelbaren Zusammenhange stehen und auf keine Weise die Bedeutung seiner rein musikalischen Schöpfung irgendwie durchdringend zu bezeichnen vermögen, dennoch die ihr zu Grunde liegenden höheren menschlichen Seelen-Stimmungen so erhaben ausdrücken, daß man im schlimmsten Falle des Unvermögens eines weiteren Verständnisses sich wohl mit der Festhaltung dieser Stimmungen begnügen dürfte, um wenigstens nicht gänzlich ohne Ergriffenheit von der Anhörung des Musikwerkes scheiden zu müssen.

Erster Satz. Ein im großartigsten Sinne aufgefaßter Kampf der nach Freude ringenden Seele gegen den Druck jener feindlichen Gewalt, die sich zwischen uns und das Glück der Erde stellt, scheint dem ersten Satze zu Grunde zu liegen. Das große Hauptthema, das gleich anfangs wie aus einem unheimlich bergenden Schleier nackt und mächtig heraustritt, könnte dem Sinne der ganzen Tondichtung nicht durchaus unangemessen vielleicht übersetzt werden durch Göthe's Worte:

„Entbehren sollst du! Sollst entbehren!“

Diesem gewaltigen Feinde gegenüber erkennen wir einen edlen Trotz, eine männliche Energie des Widerstandes, der bis in die Mitte des Satzes sich zu einem offenen Kampfe mit dem Gegner steigert, in welchem wir zwei mächtige Ringer zu erblicken glauben, von denen jeder als unüberwindlich vom Kampfe wieder nachläßt. In einzelnen Lichtblicken vermögen wir das wehmüthig süße Lächeln des Glückes zu erkennen, das uns zu suchen scheint, nach dessen Besitz wir ringen und von dessen Erreichen uns jener tückisch mäch-

---

*) Wir würden Bedenken getragen haben, das hier mitgetheilte Programm der neunten Symphonie noch jetzt hier zum Abdruck zu bringen, nachdem dasselbe schon in weiteren Kreisen bekannt geworden ist, wenn nicht die Rücksicht auf die Vollständigkeit dieser Mittheilungen uns bestimmt hätte. Da hier alle derartige Erläuterungen Wagner's eine Stelle finden sollen, so gehört die obige wesentlich mit hierher. Uebrigens zeigt die Erfahrung wiederholt, wie sehr noch jetzt die Ansichten über die neunte Symphonie divergiren, und Alles, was zu einer richtigen Würdigung beiträgt, muß deshalb willkommen sein.

D. Red.

tige Feind zurückhält, mit seinem nächtigen Flügel uns umschattend, so daß uns selbst der Blicke auf jene ferne Huld getrübt wird und wir in finsteres Brüten zurücksinken, das sich nur wieder zum trotzigen Widerstand, zu neuem Ringen gegen den freuderaubenden Dämon zu erheben vermag. So bilden Gewalt, Widerstand, Anfringen, Sehnen, Hoffen, Fast-Erreichen, neues Verschwinden, neues Suchen, neues Kämpfen — die Elemente der rastlosen Bewegung dieses wunderbaren Tonstückes, welche jedoch einigemal zu jenem anhaltenderen Zustande gänzlicher Freudlosigkeit herabsinkt, die Göthe mit den Worten bezeichnet:

„Nur mit Entsetzen wach' ich morgens auf,
Ich möchte bittre Thränen weinen,
Den Tag zu sehn, der mir in seinem Lauf
Nicht Einen Wunsch erfüllen wird, nicht Einen,
Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinnigem Krittel mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert.
Auch muß ich, wenn die Nacht sich niedersenkt,
Mich ängstlich auf das Lager strecken;
Auch da wird keine Rast geschenkt,
Mich werden wilde Träume schrecken." rc.

Am Schlusse des Satzes scheint diese düstre freudlose Stimmung, zu riesenhafter Größe anwachsend, das All zu umspannen, um in furchtbar erhabener Majestät Besitz von dieser Welt nehmen zu wollen, die Gott — zur Freude schuf. —

Zweiter Satz. Eine wilde Lust ergreift uns sogleich mit den ersten Rhythmen dieses zweiten Satzes: eine neue Welt in die wir eintreten, in der wir fortgerissen werden zum Taumel, zur Betäubung; es ist als ob wir, von der Verzweiflung getrieben, vor ihr flöhen um in steten, rastlosen Anstrengungen ein neues, unbekanntes Glück zu erjagen, da das alte, das uns sonst mit seinem fernen Lächeln bestrahlte, uns gänzlich entrückt und verloren gegangen zu sein scheint. Göthe spricht diesen Drang auch für hier vielleicht nicht unbezeichnend durch die Worte aus:

„Von Freude sei nicht mehr die Rede:
Dem Taumel weih' ich mich, dem schmerzlichsten Genuß! —
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaften stillen:
In undurchdrungenen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
In's Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß,
Mit einander wechseln wie es kann;
Nur rastlos bethätigt sich der Mann!"

Mit dem jähen Eintritt des Mittelsatzes eröffnet sich uns plötzlich eine jener Scenen irdischer Lust und vergnüglichen Behagens: eine gewisse derbe Fröhlichkeit scheint in dem einfachen, oft wiederholten Thema sich auszusprechen, Naivität, selbstzufriedene Heiterkeit, und wir sind versucht an Göthe's Bezeichnung solch bescheidener Vergnüglichkeit zu denken:

„Dem Volke hier wird jeder Tag ein Fest;
Mit wenig Witz und viel Behagen
Dreht jeder sich im engen Zirkeltanz" rc.

Um solch eng beschränkte Heiterkeit als das Ziel unsres rastlosen Jagens nach Glück und edelster Freude anzuerkennen sind wir aber nicht gestimmt: unser Blick auf diese Scene umwölkt sich, wir wenden uns ab um uns von Neuem jenem rastlosen Antriebe zu überlassen, der uns mit dem Drängen der Verzweiflung unaufhaltsam vorwärts jagt um das Glück anzutreffen, das wir ach! so nicht antreffen sollen, denn wiederum werden wir am Schlusse des Satzes nur auf jene Scene vergnüglichen Behagens hingetrieben, der wir vorher schon begegneten, und die wir dießmal sogleich bei ihrem ersten Wiedergewahrwerden in unmuthiger Hast von uns stoßen. —

Dritter Satz. Wie anders sprechen diese Töne zu unsrem Herzen! Wie rein, wie himmlisch besänftigend lösen sie den Trotz, den wilden Drang der vor Verzweiflung geängsteten Seele in weiche, wehmüthige Empfindung auf! Es ist als ob uns Erinnerung erwache, Erinnerung an ein früh genossenes, reinstes Glück·

„Sonst stürzte sich der Himmels-Liebe Kuß
Auf mich herab, in ernster Sabathstille:
Da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,
Und ein Gebet war brünstiger Genuß."

Mit dieser Erinnerung kommt uns auch hier wieder jene süße Sehnsucht an, die sich so schön in dem zweiten Thema dieses Satzes ausspricht, und dem wir nicht ungeeignet Göthe's Worte unterlegen könnten:

„Ein unbegreiflich holdes Sehnen
Trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn,
Und unter tausend heißen Thränen
Fühlt' ich mir eine Welt entstehn."

Es erscheint wie das Sehnen der Liebe, dem wiederum, nur im bewegteren Schmucke des Ausdruckes, jenes Hoffen verheißende und süß beruhigende erste Thema antwortet, so daß es bei der Wiederkehr des zweiten uns dünkt, als ob Liebe und Hoffnung sich umschlängen, um ganz wieder ihre sanfte Gewalt über unser gemartertes Gemüth zu erringen.

„Was sucht ihr, mächtig und gelind
Ihr Himmelstöne mich am Staube?
Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind."

So scheint das noch zuckende Herz mit sanftem Widerstreben sie von sich abwehren zu wollen: aber ihre süße Macht ist größer als unser bereits erweichter Trotz; wir werfen uns diesem holden Boten reinsten Glückes überwältigt in die Arme:

„O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!“

Ja, das wunde Herz scheint zu genesen, sich zu erkräftigen, und zu muthiger Erhebung zu ermannen, die wir in dem fast triumphirenden Gange, gegen das Ende des Satzes hin, zu erkennen glauben: noch ist aber diese Erhebung nicht frei von der Rückwirkung der durchlebten Stürme; jeder Anwandelung des alten Schmerzes drängt sich aber sogleich neu besänftigend jene holde, zauberische Macht entgegen, vor der sich endlich wie in letztem erlöschenden Wetterleuchten das zertheilte Gewitter verzieht. —

Vierter Satz. Den Uebergang vom dritten zum vierten Satze, der wie mit einem grellen Aufschrei beginnt, können wir ziemlich bezeichnend noch durch Göthe's Worte deuten:

„Aber ach! schon fühl' ich bei dem besten Willen,
Befriedigung noch nicht aus dem Busen quillen! —
Welch „holder Wahn“, — doch ach! ein „Wähnen“ nur!
Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmacht' ich so vergebens?“

Mit diesem Beginn des letzten Satzes nimmt Beethovens Musik einen entschieden sprechenderen Charakter an: sie verläßt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgiebt*); der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit in diesem erschütternden Recitativ der Instrumental-Bässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome die übrigen Instrumente mit sich fortzieht und so zu einer mächtigen Höhe anschwillt. Es erscheint dieß wie der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegränztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken: das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; wie zum brausenden Meere schäumt es auf, sinkt wieder zurück, und stärker noch als vorher dringt der wilde, chaotische Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. — Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sichren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen, und wir wissen nicht, ob wir mehr die kühne Eingebung oder die große Naivität des Meisters bewundern sollen, wenn er diese Stimme den Instrumenten zurufen läßt:

„Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“

Mit diesen Worten wird es licht in dem Chaos; ein bestimmter, sicherer Ausdruck ist gewonnen, in dem wir, von dem beherrschten Elemente der Instrumentalmusik getragen, klar und deutlich das ausgesprochen hören dürfen, was dem gequälten Streben nach Freude als festzuhaltendes höchstes Glück erscheinen muß.

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur Eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund:
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben.
Und der Cherub steht vor Gott.“ —

*) Tieck wurde, von seinem Standpunkte aus diesen Charakter der Instrumentalmusik betrachtend, zu folgendem Ausspruche bewogen: „In diesen Symphonien vernehmen wir aus dem tiefsten Grunde heraus das unersättliche, aus sich verirrende und in sich zurückkehrende Sehnen, jenes unaussprechliche Verlangen, das nirgend Erfüllung findet und in verzehrender Leidenschaft sich in den Strom des Wahnsinnes wirft, nun mit allen Tönen kämpft, bald überwältigt, bald siegend den Wogen ruft, und Rettung suchend tiefer und tiefer sinkt.“ — Fast scheint es, als ob Beethoven bei der Conception dieser Symphonie von einem ähnlichen Bewußtsein über das Wesen der Instrumentalmusik gedrängt gewesen sei.

Muthige, kriegerische Klänge nähern sich: wir glauben eine Schaar von Jünglingen daherziehend zu gewahren, deren freudiger Heldenmuth sich in den Worten ausspricht:

„Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen."

Dieß führt wie zu einem freudigen Kampfe, durch Instrumente allein ausgedrückt; wir sehen die Jünglinge muthig sich in eine Schlacht stürzen, deren Siegesfrucht die Freude sein soll; und noch einmal fühlen wir uns gedrungen, Worte Göthe's anzuführen:

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß."

Der Sieg, an dem wir nicht zweifelten, ist erkämpft; den Anstrengungen der Kraft lohnt das Lächeln der Freude, die jauchzend im Bewußtsein neu errungenen Glückes ausbricht:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt."

Nun dringt im Hochgefühl der Freude der Ausspruch allgemeiner Menschenliebe aus der hochgeschwellten Brust hervor; in erhabener Begeisterung wenden wir aus der Umarmung des ganzen Menschengeschlechtes uns zu dem großen Schöpfer der Natur, dessen beseligendes Dasein wir mit klarem Bewußtsein ausrufen, ja — den wir in einem Augenblicke erhabendsten Entrücktseins durch den sich theilenden blauen Aether zu erblicken wähnen:

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Ueber Sternen muß er wohnen."

Es ist, als ob wir nun durch Offenbarung zu dem beseligenden Glauben berechtigt worden wären: jeder Mensch sei zur Freude geschaffen. In kräftigster Ueberzeugung rufen wir uns gegenseitig zu:

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!"

und:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum."

Denn im Bunde mit von Gott geweihter allgemeiner Menschenliebe dürfen wir die reinste Freude genießen. — Nicht mehr blos in Schauern der erhabensten Ergriffenheit, sondern auch im Ausdrucke einer uns geoffenbarten, süß beglückenden Wahrheit dürfen wir die Frage:

„Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?

beantworten mit:

„Such' ihn überm Sternenzelt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen!"

Im traulichsten Besitze des verliehenen Glückes, des wiedergewonnen kindlichsten Sinnes für die Freude, geben wir uns nun ihrem Genusse hin: uns ist die Unschuld des Herzens wiedergegeben, und segnend breitet sich der Freude sanfter Flügel über uns aus:

„Freude, Tochter aus Elysium,
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt."

Dem milden Glücke der Freude folgt nun ihr Jubel: — jubelnd schließen wir die Welt an unsre Brust, Jauchzen und Frohlocken erfüllt die Luft wie Donner des Gewölkes, wie Brausen des Meeres, die in ewiger Bewegung und wohlthätiger Erschütterung die Erde beleben und erhalten zur Freude der Menschen, denen Gott sie gab um glücklich darauf zu sein.

„Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen. —
Freude! Freude, schöner Götterfunken!

Aus Königsberg.

(Fortsetzung.)

Gegen die Antigone möchten sich mehrfache Einsprüche geltend machen können, und insofern mit Recht, als die griechische Antigone mit neuer Musik in scenischer Aufführung einen unauflösbaren Widerspruch in sich faßt, indem unsere Musik unmöglich die Ausdrucksweise der Griechenmenschen sein kann, die vor unsern Augen leibhaftig dastehen, und ihre eigene

Wortsprache reden. Doch finde ich, daß man zu strenge verfahren würde, wenn man die Aufführung der Sophokles-Mendelssohn'schen Antigone in Concertform nicht gestatten wollte: denn denken darf (ja, muß) man sich die griechische Tragödie mit Musik; da wir aber Nichts von der Musik der Griechen wissen, können wir absolut in keinem andern Musikgeiste denken, als in dem unsrigen. Und wie man sich nun Sophokles Tragödie lesend im Geiste mit Musik vorstellt, so hat Mendelssohn Musik es übernommen, diese Vorstellung zu verwirklichen; wenn aber die Wirkung maßgebend ist für die Berechtigung der Existenz eines Werkes, so darf man die der Sophokles-Mendelssohn'schen Antigone in Concertform gewiß anerkennen, denn nicht nur auf mich selbst sondern auch auf andere Künstler, und in ganz besonders starkem Maaße auf Laien hat das Werk eingewirkt. Mendelssohn traf den Ton vortrefflich, seine Musik schließt sich dem Rhythmus der Donner'schen Uebersetzung gut an, einfach-großartig ist das Gepräge des Ganzen, rein menschlich der Ausdruck namentlich in den lyrischen Partieen. Allerlei Klippen waren kaum ohne Anstöße zu umschiffen; dahin gehören insbesondere Reflexionen und philosophisch ausgesponnene Betrachtungen, die selbst für die rein musikalisch-declamatorische Form noch zu spröde erscheinen müssen. (An solchen Textperioden könnte man erkennen, wie die Musik der Griechen in ihrem innersten Wesen von der unsern verschieden war, wenn es hier noch eines Beweises bedürfte, der für jeden Denkfähigen überflüssig, dem Unvernünftigen gegenüber aber, der wohl gar von Wiedererweckung des Griechenthums faselt, unfruchtbar ist) der Grad jedoch, in welchem Mendelssohn bei dieser Composition den musikalischen Ausdruck handhabte, spricht sehr für den Meister, und regt außerdem zu Gedanken an über die Weite der Grenzen unserer Musik. Es ist merkwürdig wie sich die Musik einer Dichtung anzuschließen vermag, wie sie sogar oft wirken kann ohne — als Musik — bemerkt zu werden! So wie die Wellen der poetischen Unterlage steigen und fallen, so steigt und fällt auch die Tonweise; bald hebt sie sich auf schwellendem Gefühlsdrange hoch empor, daß man kaum noch des haltenden, bestimmenden Wortes gedenkt, bald wieder senkt sie sich, oder versinkt, sich weise bescheidend, um dem Worte scheinbar allen Raum allein zu lassen. Ich möchte sagen, daß es im weiten Reiche hörbaren Ausdrucks eine Scheidelinie gebe, wo der Gesang als solcher nicht mehr Musik ist; dies ist da der Fall, wo sich die Tonweise ihrer unmittelbaren Macht begiebt, und sich so in die feste Hülle des Wort's zurückzieht, daß man den Gesang nur eine besonders voll betonte Sprache nennen kann. Das wissen weniger die Componisten als die guten Sänger, und oft staunte ich in geeigneten Opernscenen, mit welcher Geschicklichkeit sich solche Künstler auf dieser schmalen Linie bewegten, wo ein Haar breit links die trockene Wortsprache, ein Haar breit rechts der blühende Gesang liegt. (Wer das Glück hatte, die Petersburger italienischen Opernsänger — Tamburini, Pozzolini, Rossi, die Persiani, — zu hören, der hat in dieser Beziehung die höchste Virtuosität erlebt.) Diese ungeheure Modulationsfähigkeit der Musik kann natürlich in ihrer ganzen Weite nur allein in dem „musikalischen Drama" zum Leben erwachen, und in der That hat Richard Wagner auch darin ganz neue Tiefen entdeckt. Gerade da, wo er mit wunderbarer Gewalt die Musik dem Worte unterduckt, und wo sie dennoch bald im Orchester, bald in nur einzelnen Blitzen aus den halbgesungenen Worten fortlebt, da stehen die Stockmusikanten gewöhnlich, und klagen, über Mangel an Musik, (d. i. Mangel an Lirumlarum), über Unverständlichkeit, u. s. w. Wie man überhaupt in der Neuheit einen zauberischen Reiz findet, so kann man auch einen berückenden, blindmachenden Dämon darin sehen, je nachdem der Fall eben ist: die Neuheit zieht an und — stoßt ab, Letzters immer, wo zum Empfangen mehr gehört, als bloße Außensinne. So wirkte z. B. die wirklich meisterliche Composition der Recitative in der Antigone auf Manche sehr befremdend, weil es hier nicht ein Einzelner, sondern ein Chor ist, der Recitativ singt. So unmöglich man die gute Ausführung der Recitative von unserm großen Sängerfestchore hielt, gingen sie dennoch meist gut von Statten, wie manches Andere auch, wohin namentlich das Hauptstück des Kirchenconcerts gehört; eine Messe für Männerchor mit Soli (Orgel- oder Physharmonikabegleitung ad libitum) von Gustav Barth; ein ehrenwerthes Werk, das auch die Stimme der Kritik für sich hat. Das Kirchenconcert begann vor einem sehr zahlreichen Publikum mit Luthers Choral: „Ein feste Burg ist unser Gott;" der Eindruck war großartig! es war, als ob man den Boden unter den Füßen verlöre, und ganz in der physischen Gewalt der mächtigen Klänge wäre. Darauf folgte ein Psalm von Bernhard Klein: „der Herr ist mein Hirte," ein sanftes, herzliches Stück Musik. Dann kam die Reihe an die Messe, welche durch eine Zwischenpause von dem Schlußstücke, Kückens Hymne: „Dies ist der Tag des Herrn" getrennt war. Da man in der Kirche die sonderbare Sitte des Händeklatschens als Beifallsbezeugungsmittel nicht anzuwenden pflegt so kann ich über den Eindruck nur nach Hörensagen berichten; darnach hat das Kirchenconcert über alle Erwartung gut gefallen, sogar vor-

zugsweise. Der geräumige, gut temperirte Raum, die Neuheit des Eindrucks von solchen Sängermassen, die frischen Kräfte der Sänger, das Alles ist dabei mit in Anschlag zu bringen. Der Choral sank etwas zum Schlusse hin, und die gehaltenen Töne waren eine so schwierige Aufgabe für die Dilettanten-Lungen, daß sich einiges Detoniren (doch ohne zu stören) bemerkbar machte. Man sollte jeden Chor viel Choralübungen machen lassen, die Organe werden sehr dadurch gehoben. Klein's Psalm hat überall angesprochen; Barth's Messe größtentheils desgleichen, bei Vielen erregte sie sogar eine Art Enthusiasmus. Die Schwierigkeiten dieses Werkes sind nicht unbedeutend, und rächten sich in dem letzten Drittheile der Messe etwas; im übrigen Theile gelang Alles nach Wunsch, namentlich wirkten die hübschen Soli, die sich schön mit dem vollen Chore paaren, sehr gut. Kücken's Hymne ist ein geistliches Effektstück; neben dem auszusprechenden Tadel, daß ein kurzes Gedicht gewaltsam in die Breite gezogen wurde, um eine große Form zu erzwingen, muß auch das Lob ausgesprochen werden, das der sehr hübschen musikalischen Wirkung des Ganzen gebührt. Das Stück ging sehr exact. Es wäre zu wünschen, daß bei künftigen Sängerfesten Notiz von diesem Kirchenconcerte genommen würde, zumal da auch wohl andere Kirchenbehörden gleich der unsern die Erlaubniß zum Ausbaue des Chores geben werden. Solche Sängerfeste, die durch Orchester- und Solovorträge auch zugleich den Charakter von allgemeinen Musikfesten haben, (wie zu Ballenstädt, Liegnitz, Braunschweig, Düsseldorf), bieten schon der Abwechselung genug, um aus diesem Grunde ein Kirchenconcert zu geben, wenn es nicht um des schönen Zweckes desselben an sich wäre. Von einer Seite her wurde uns der Vorwurf gemacht, daß wir die Messe gewählt hatten, weil sie ohne die dazugehörende Ceremonie und Lithurgie des katholischen Ritus kein Ganzes sei. — Das scheint mir zu stark, und die Aesthetik etwas philiströs angewendet. — So bis in die äußerste Spitze kann man ein Princip nicht durchführen, man dürfte sonst keine Ouvertüre zu einer Oper, keinen Madonnenkopf aus einem Bilde, kein einzelnes Gebäude aus einer Stadt, — ja keinen Bibelspruch aus der Bibel allein hinstellen, immer müßte Alles, was drum und dran ist, dazu gegeben werden. Hat ein einzelner Theil seinen abgeschlossenen Sinn, oder ist es der Fall, daß das Ganze bekannt ist und vom Empfangenden innerlich hinzugedacht werden kann, so ist der Vorwurf der Zerstückelung gewiß ein ungerechter. Was die Ceremonie bei Messen und Requiems betrifft, so wird wohl selbst der eifrigste Katholik dieselbe bei einer Concertaufführung nicht vermissen. — — Der Abend des ersten Tages wurde in einem großen, am schönen Schloßteiche gelegenen Garten überaus glänzend und angenehm verlebt. Komische Männerkomödie, Illumination, Flammen, galvanische Sonnen, Champagner, Bowlen, Gesang, ꝛc. bildeten ein treffliches Ensemble, das wir dem geschmackſinnigen Comité zu danken haben. Die Generalprobe zum Theaterconcerte fand gegen die Hälfte des festen Entrée's vor dem Publikum Statt, das sich sehr stark eingefunden hatte, was im stärksten Maaße jedoch in der Aufführung am Abend der Fall war; die Hitze wurde hier bis auf eine enorme Höhe getrieben. Als endlich der Vorhang empor ging, und die terassenförmig aufgestellte Sängerschaft sich auf der Bühne auf's Imposanteste präsentirte, wurde vom Publikum ein in jeder Hinsicht warmer Gruß gespendet. Die schwüle, vom Vorhange bis jetzt aufgehaltene Sängerluft mischte sich nun noch zu der schon vorhandenen, und man kann sich einen Begriff von dem unfreiwilligen Dampfbade machen, das jeder Hörer in den Kauf bekam. Da nun das Hauptstück eine Tragödien-Musik war, und bekanntlich in jeder Tragödie eine gewisse Schwüle fürs Herz liegt, konnte dadurch die Temperatur keineswegs vermindert werden. Auch die Sänger ließen eine natürliche Mattheit fühlen, das gestrige Kirchenconcert und die jüngste Nachtschwärmerei kamen mit ihrer Nachwirkung noch zu der vorhandenen afrikanischen Gluth und der Hitze einer splendiden Beleuchtung. So kam es, daß erst der Bacchuschor zündete; von da an zeigte sich ausgesprochener Beifall oft genug. Daß sich die verschiedensten Urtheile über ein so ganz eigenthümlich dastehendes Werk aussprachen, war voraus zu wissen; die erwähnten Uebelstände, die einen bequemen Genuß kaum ermöglichten, sind theils an einer gewissen Verhaltenheit der Hörer, theils auch an manchen Mattheiten der Aufführung Schuld. Ich vernahm jedoch aus allen Urtheilen zusammen: daß der Eindruck ein großartiger und eigenthümlicher gewesen sei, Manchen unverständlich, Manchen schwer, Andern wieder besonders interessant. Ein Ausspruch aber, der nicht das Werk, sondern die Massen der Sänger betrifft, wurde allseitig laut: die verhältnißmäßig geringe Klangwirkung so vieler starker Männerstimmen; eine Thatsache, die sich bei allen ähnlichen Festen herausstellt. Freilich ist es wahr, daß nicht alle Sänger ganz zurechnungsfähig sind, daß ein guter Theil nur den Schmarotzerpflanzen gleich steht; doch kann das unmöglich in so bedeutendem Maaße, der Fall sein, wie es die Wirkung glauben machen könnte; — auch bin ich bei verschiedenen Gelegenheiten alle Chorgruppen während des Singens durchwandert, und hörte überall einen so guten Fond soliden Klanges, daß die Totalwir-

kung demnach eine mindestens vierfache hätte sein müssen. Ich bin deshalb überzeugt, daß ein akustischer Grund (vielleicht ein doppelter) hier in Betracht zu ziehen sei,*) nämlich einerseits der: daß jedem einzelnen Zuhörer von einer so im Raume ausgedehnten Sängerschaft nur eine bestimmte Anzahl Schallwellen voll zugänglich seien, und zwar von demjenigen Theile des Chores, der in einer gewissen Linie mit dem Standpunkte des Hörers steht. Die Zuhörer auf den oberen Gallerieen pflegen das richtigste Stimmenverhältniß zu genießen, denn der Schall kann sich natürlich nur dem freien Luftraum zu fortpflanzen; dieser ist aber oben, nicht im vollgepfropften Parterre. Die hoch stehenden Baßstimmen erreichen kaum in gehöriger Weise die unteren Zuhörerräume, und die vorn (unten) stehenden Tenorstimmen werden wieder von den darüber hin sausenden Baßstimmen beeinträchtigt. Gewiß wäre auch demnach ein Gesetz zu finden, wie viel Klangwerkzeuge vereint in einem bestimmt großen Raume wirken könnten, ohne sich einander zu beeinträchtigen. — Nach der Antigone folgten Wettgesänge einzelner Vereine und Soloquartette; zum Beschlusse Reißigers „Jubal" vom Gesammtchore. Ein junger Tenorsolist, Herr Fahrenholz, brachte viel Leben in die zweite Abtheilung durch seine merkwürdig sichere, helle, hohe und gleichfarbige Stimme. Zwischen beiden Abtheilungen wurde die mit dem ersten Preise gekrönte Composition nebst dem Namen des Componisten proclamirt: „Erhebe Deine Stimme mächt'ger Chor," Musik von Köttlitz in Königsberg. Der Componist schickte einige Entschuldigungsworte voran, daß sein Chor, wegen zu weniger Proben, vom Orchester unterstützt werden müsse. Nur die Noth konnte dies rechtfertigen. In der That schwebte über unsern Preiscompositionen ein verhängnißvolles Geschick; der mangelnden Zeit zu den nothwendigsten Proben wegen konnten die Stücke nicht entsprechend einstudirt und zu Gehör gebracht werden, weßhalb sie nur geringe Sympathie fanden, und — wenigstens in Etwas, — verkannt wurden. Der Doppelchor von Köttlitz hat kraftvolle und auch interessante Partien; bei einer matten Ausführung muß jedoch jedes Stück erliegen. —

---

*) Der Herr Verfasser der „akustischen Briefe," der des Interessanten und Belehrenden in diesen Blättern so viel giebt, vermöchte gewiß noch bessere Schlüssel zu dieser Erscheinung zu finden. —

(Schluß folgt.)

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet
von
C. U.

Sechste, siebente und achte Frucht.

Die letzte Zeit hat unter verschiedenen literarischen Kundgebungen über die Fragen, welche die musikalische Welt der Gegenwart bewegen, auch zwei größere Artikel in musikalischen Zeitschriften gebracht, die für eine wörtliche Mittheilung an dieser Stelle allerdings viel zu umfangreich sind, mit gänzlichem Stillschweigen von uns aber nicht übergangen werden dürfen.

Der eine, wichtigste und neueste der beiden Artikel findet sich in Nr. 19 der Süddeutschen Musikzeitung unter der Ueberschrift: „Einige Worte über die neunte Symphonie von Beethoven und Richard Wagner's Lohengrin" von Theodor Hagen in London.

Ueber die neunte Symphonie und di Musik überhaupt äußert Hr. H. sich folgendermaßen: „Beethoven fühlte sich genirt durch das Wor ohne Worte würde er eine viel bessere Ode an die Freude geschrieben haben, als mit denselben; o we er Worte zu componiren hat, ist er schneller zu Ende, als er will: es fließt nicht mehr und der Wiederholungen sind kein Ende. Beethoven mußte entweder das Wort im vierten Satze weglassen oder der vorangehenden drei Sätze entbehren können: der Inhalt der Ode steht mit diesen drei Sätzen in keiner Verbindung." (Soll wohl blos heißen: in keiner directen, handgreiflichen Verbindung.) „Die ersten drei Sätze der Symphonie sollen descriptive Musik sein und zwar ohne Worte, der letzte Satz descriptive Musik mit Worten: hier ist Mangel an symmetrischer Schönheit. Der vierte Satz der neunten Symphonie ist das in Musik gesetzte Resumé des ganzen Werkes. Beethoven liefert hier den Beweis, daß die Musik immer dem Worte unterliegen muß, so wie dieses Wort einen wirklichen Gedanken umschließt: er greift zum Gedanken und hat natürlich dann keine verhältnißmäßige genügende Musik mehr. Wo das Reich des Gedankens anfängt, da muß die Musik aufhören: sobald das Denken eingetreten ist, ist dem musikalischen Theile der menschlichen Natur Genüge gethan. Allerdings ist der Gedanke einer großen Verschiedenartigkeit unterworfen: ist er schwach, so ist er noch musikalisch; ist er aber stark und sucht er noch obendrein wenig oder gar nicht die Gefühlsstimmungen im Menschen rege zu machen,

so erscheint die hinzugethane Musik nur störend, unpassend, unverständlich, und kann auf keinen Fall den Namen eines Kunstwerkes beanspruchen." U. s. w.

In der Hauptsache unterschreiben wir nicht nur die H.'sche Kritik der neunten Symphonie, sondern wir sprechen den in ihren Sätzen verborgenen Grundgedanken von ziemlicher Verwegenheit als auch den unsrigen ganz ungescheut dahin aus, daß die neunte Symphonie in ästhetischer Beziehung nicht nur kein Kunstwerk, sondern geradezu ein Monstrum ist. Deshalb bleibt Beethoven immerhin der große Künstler, als welcher er, mehr noch als der übrigen Welt, uns selber gilt. Die neunte Symphonie soll aber auch kein Kunstwerk nach den Regeln einer abstracten Aesthetik sein, sondern ist eben nur die Offenbarung eines und zwar desjenigen Tonkünstlers, den bis jetzt kein anderer zu überholen vermochte: Beethoven ging überhaupt gar nicht auf Herstellung von Kunstwerken aus, die den Ansprüchen jener Aesthetik Genüge leisten sollten, sondern es war ihm zunächst nur um die Aussprache und Mittheilung seines Inneren zu thun; die Kunstmittel, die ihm hierbei zu Gebote standen, befanden sich aber in einem Mißverhältniß zu den Gegenständen, die er auszudrücken versuchte. Somit haben wir in Beethoven denjenigen Tonkünstler zu erblicken, welchen ein allgemein künstlerischer Drang zur Aussprache des Höchsten trieb, während sein Mittheilungsvermögen ihm verwehren mußte, dieses Höchste in einer wahrhaft künstlerischen Form zur Darstellung zu bringen. Hiermit ist angedeutet, was uns als das Entscheidende in Beethoven's letzter Symphonie gilt: — eine innere Entwickelung liegt hier vor, welche endlich ein Kunstproduct zeitigte, das zwar weder vor dem Richterstuhle einer abstracten Kritik bestehen kann, noch auch der Kunsthandwerkerschaft zur Nachahmung empfohlen werden darf, aus dem wir aber dennoch viel, sehr viel zu lernen haben. Zugleich ist hier auch der Punkt berührt, an welchem sich die Anschauungsweise des Hrn. H. von der unsrigen scheidet: Hr. H. erblickt in der neunten Symphonie nur das ästhetische „Kunstwerk", das unter den obwaltenden Umständen allerdings unmöglich bleiben mußte und das er daher mit Recht verwirft; wir dagegen begnügen uns, das „Wollen" Beethoven's zu verstehen und von der Grundlage dieses Wollens aus weitere Schlüsse zu machen. Allerdings besitzen wir den Glauben an die Gültigkeit der Offenbarungen des Genies, den Hr. H. keineswegs hegt: daher auch sieht Hr. H. in Beethoven nur den schließlich auf einen Abweg gerathenen Künstler, während wir diesen Abweg für den ersten Schritt auf ein neues Gebiet halten, dem nur das Mittheilungsvermögen des Künstlers nicht gewachsen war. Indem wir also die Sympathie mit dem Tondichter als Menschen, nicht aber die ästhetische Norm, zur Grundlage für unsere Anschauung seines Werkes machen, verdammen wir diejenigen Tonmenschen nicht, welche in Folge eigener Unmännlichkeit und Charakterlosigkeit unfähig sind, diese Sympathie zu theilen; wohl aber halten wir uns verpflichtet, durch eine nachdichtende Kritik des Werkes dasselbe allen Denen etwas näher zu rücken, welche jener Sympathie wohl fähig sind, dabei aber der näheren Kenntniß der specifischen Tonsprache entbehren. Dagegen nun steht Hr. H. auf dem Boden der ästhetischen Convention und verlangt, daß auch der Künstler von ihm sich nicht entferne: nur diesen Boden hält er für fest genug zu jener gewissen Vermittelung, welche allerdings Kunstgeber und Kunstempfänger nothwendig mit einander einzugehen haben, während uns die ästhetische Norm, diese Erfindung der Kritik, nur da als maßgebend erscheint, wo es sich um die Form eines (dann in der Regel inhaltslosen) Kunstwerkes handelt, nicht aber da, wo ein wirklicher Inhalt den gleichfühlenden Menschen zu einer so lebendigen Sympathie zwingt, daß er über dieser Sympathe die mehr oder weniger fictiven Formfragen einer sogenannten objectiven Kritik gern vergißt. In Summa: Die Anschauungen und Folgerungen des Hrn. H. sind keineswegs „künstlerischer", sondern „politischer" Natur in ganz dem Sinne, in welchem Rich. Wagner diesen Gegensatz faßt. (Vorwort zu den drei Operndichtungen, Seite **29**). „Kritik" und „Objectivität" sind Sachen des „Politikers"; nach „Sympathie" mit seiner „Subjectivität" ringt der „Künstler" unserer Zeit, — einer Zeit, in welcher der Mangel eines allgemein geglaubten Dogma's dem Künstler das Aufgehen seiner subjectiven Natur in der Objectivität der großen Allgemeinheit verwehrt, ihn vielmehr auf sich selber und eine immer klarere Herausbildung seines eigenen Charakters anweist. — Dem nun aber, was Hr. H. über die Absorption des Gefühls und folglich auch der Musik durch den Gedanken sagt, haben wir mit aller Entschiedenheit entgegen zu treten. Nach unserer Meinung nämlich wird der Mensch niemals zum bloßen Gedankenmenschen werden, nie sich mit bloßer „Gedankenkost" begnügen, sondern stets wird in ihm der Gedanke nur durch das Gefühl und mit dem Gefühle bestehen. Daher auch wird gerade ein „Kunstwerk des bloßen Gedankens" stets unmöglich sein: das einzig menschliche Kunstwerk wird dagegen der Musik nur zu sehr bedürfen. Der Gedanke ist allerdings das Letzte, Fertige; aber dieses Fertige soll auch allein als solches dem Menschen im Kunstwerke gar nicht vorgeführt werden. Vielmehr soll das Kunstwerk als Abbild der Natur das ewige „Werden" darstellen, und dieses ewige

Werden ist eben der unaufhörliche Prozeß der Entwickelung des Gedankens aus dem Gefühle. Nur auf solche Weise wird jenes unwissentliche Wissen, jenes unwillkührliche Erfahren des Gedankens im Kunstwerke, jenes Wagner'sche „Gefühlsverständniß" desselben ermöglicht. Der fertige Gedanke, ohne den Prozeß seiner Entwickelung aus dem Gefühle, würde dagegen nur mit jenem „objectiven" Sinne zu betrachten sein, in dessen Besitz wohl die formellen Kritiker und Politiker unserer Zeit den höchsten Triumph der Entwickelung der Menschennatur erblicken mögen, den aber der wahre Künstler unserer und aller Zeiten nur mit dem schmerzlichsten Bedauern oder dem tiefsten Unwillen zum angeblichen Genusse seines Werkes sich anschicken sieht. Wir kommen also darauf zurück: Hr. H. ist eine „politisch" aber keine „künstlerische" Natur! Er will noch dazu die Menschen zu „Denkern" erzogen wissen: sie alle sollen lernen, was wir Einzelne gelernt haben und was zu wissen uns so wenig glücklich macht. Wir dagegen meinen, daß das Denken, d. h. die eigentliche Arbeit des Denkens, zu jeder Zeit die Sache nur Einzelner sein kann und wird, und rufen daher aus: Bildet, mehr als den Verstand, das Herz der Menschen aus, denn dieses Herz ist ihr kostbarstes Theil und die wahre Fundgrube für die Freude, die ihnen auf dieser Erde zu blühen vermag! Und ob wir mit solcher Ueberzeugung wohl allein stehen? Gewiß nicht! Es darf sogar behauptet werden, daß die Menschen zu keiner Zeit so viele Gefühlsbedürfnisse gehabt haben, daß mithin auch noch niemals so viel künstlerischer Trieb in der Menschheit vorhanden gewesen ist, als eben heute, und zwar aus dem ganz einfachen Grunde, weil zu keiner anderen Zeit der stets vergebliche Versuch einer allgemeinen und vorwaltenden Verstandesbildung so auf die Spitze getrieben worden, als in der unsrigen, und weil gegen diese Unnatur der Erziehung die wahre Natur des Menschen um so energischer reagirt. Daher auch in der Gegenwart die sehr bemerkenswerthe Stellung des interimistischen „Kunstwerkes der Zukunft" zu dem interimistischen „Gedankenkunstwerke" des Hrn. H.: unser Schauspiel geht auf Kosten unserer Oper — rein aus Mangel an Theilnahme — immer mehr zu Grunde, trotzdem daß im Schauspiel verhältnißmäßig Besseres geleistet wird, als in der Oper.

(Fortsetzung folgt.)

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. Zerr hat kürzlich in der englischen Oper die Partie der Valentine in Meyerbeer's Hugenotten in deutscher Sprache gesungen. Es müssen sich also die Engländer auch gefallen lassen, was uns Deutschen oft genug geboten wird, daß ein Sänger in einer anderen Sprache singt, als die anderen Mitspielenden. Wenn dies in Deutschland von italienischen oder französischen Gästen geschieht, so kann es mit deren Unkenntniß der deutschen Sprache allenfalls entschuldigt werden, wenn aber Frl. Sophie Krüwell genannt Cruvelli — eine Rheinländerin von Geburt — in Frankfurt a. M. in der deutschen Oper italienisch und nicht wie ihr der Schnabel gewachsen ist singt, so kann man darin, daß sich die Frankfurter das gefallen lassen, nur einen abermaligen Beweis der pyramidalen Geduld des guten deutschen Volkes erblicken.

Frl. Franziska Wagner vom Hoftheater in Schwerin — eine Schwester der berühmten Sängerin — wird demnächst auf der Berliner Hofbühne gastiren.

Mad. Castellan ist für die italienische Oper in Lissabon engagirt und bereits dahin abgereist.

Ferd. Hiller wird die Leitung der Pariser italienischen Oper nicht wieder übernehmen.

Musikfeste, Aufführungen. In Dessau wurde ohnlängst das Oratorium für Männerstimmen und Orchester: „Fürst Wolfgang von Anhalt", Gedicht von Würdig, Musik von A. Seelmann, aufgeführt.

Mendelssohns Paulus kommt am 8ten October im Dessauer Hoftheater unter Fr. Schneiders Leitung zur Aufführung.

Im vorigen Monat ward in Salzburg ein Mozartsfest zum Gedächtniß der vor zehn Jahren erfolgten Enthüllung des dortigen Mozartsdenkmals abgehalten.

Am 27ten Sept. fand im Saale der Berliner Singakademie eine Aufführung des dramatischen Oratoriums: „Johannes der Evangelist" von H. Küster statt. Dramatisch hat der Componist sein Werk genannt, weil das epische Element darin gänzlich vermieden ist.

Neue und neueinstudirte Opern. Eine neue Oper von W. Telle „Raphael" wird demnächst im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Scene gehen.

Todesfälle. Zu Thermes in Frankreich starb ohnlängst an einer sehr schmerzvollen Krankheit die ehemalige Tänzerin der großen französischen Oper in Paris, Frl. Noblet. Für sie hatten Scribe und Auber die Partie der Fenella geschrieben.

Vermischtes.

Ueber einen ehemaligen Schüler des Leipziger Conservatoriums, der hier noch in gutem Andenken steht, Herrn van Eyken (jetzt Musikdir. der Liedertafel „Euterpe" in Amsterdam) können wir dessen Freunden mittheilen, daß derselbe bei der letzten allgemeinen Versammlung der Niederländischen Ge-

sellschaft zur Beförderung der Tonkunst folgende Preise und Prämien erhielt: Für eine Hymne für Männerchor und Messinginstrumente den vollen Preis von 80 Gulden; für eine Ouvertüre, Zwischen-Acte und Chöre zu dem Trauerspiel „Lucifer" von J. van Vondel, 200 Gulden;" für eine Orgel-Sonate 40 Gulden und für 6 Lieder für gemischten Chor 25 Gulden. Schon früher hat dieser talentvolle Componist von derselben Gesellschaft zwei Prämien erhalten.

Bei dem von der Amsterdamer Liedertafel Eutonia ausgeschriebenen und am 4. Sept. stattgehabten Gesangswettstreit erhielt den ersten Preis die Liedertafel aus Herzogenbusch (Dir. Christians), den zweiten die Liedertafel Cäcilia aus dem Haag (Dir. Organist Renaud), den dritten die Liedertafel Euterpe in Amsterdam (Dir. v. Eyken). An größeren Werken wurden bei dieser Gelegenheit unter C. A. Berthelsmanns Direction aufgeführt: „An die Künstler" und „Bacchus-Chor" aus der Antigone von Mendelssohn, sowie „Kriegers Gebet" mit Harmonie-Musik von Fr. Lachner.

In Paris hat sich ein Gesangverein gebildet, welcher zum Besten der dortigen nothleidenden Deutschen, Concerte geben will. An der Spitze des Unternehmens stehen Herr Blanchard, Chef-Redacteur der Gazette musicale und die Professoren am Conservatorium Panseron, Ponsard und Fumier.

Lumley's Berufung nach Wien scheint sich nicht zu bestätigen, denn jetzt heißt es wieder, derselbe werde die Direction der Pariser italienischen Oper übernehmen. Louis Bonaparte, der den Impresario sehr protegiren soll, habe ihm eine namhafte Summe aus der Casse zur Unterstützung von Literaten und Künstlern angewiesen. Damit dieses Geld aber nicht zur Bezahlung der englischen Schulden verwendet werde, sei Lumley unter ein Curatorium gestellt worden.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 15. Den 8. October 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_2$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

M. Weitz, Sechs Fugen für Pianoforte. — Wien, Verlag von Pietro Mechetti. Preis: 1 Fl. C.M. oder 20 Ngr.

Der Componist dieser Fugen, welche Franz Liszt zugeeignet sind, ist in der Hauptsache nach den Mustern Bach's verfahren, und giebt dieser Umstand auf der einen Seite rühmliches Zeugniß von den tüchtigen Studien und den höchst anerkennenswerthen Kenntnissen und Fertigkeiten des Hrn. Weitz, so läßt sich auf der anderen Seite doch auch manches sehr Erhebliche dagegen sagen. Wir lassen zunächst also dem unbestreitbaren Verdienste des Componisten die vollste Gerechtigkeit widerfahren, — um so mehr, als gründliche und reelle Kenntnisse bekanntlich nicht die starke Seite der meisten modernen Componisten sind. Dagegen müssen wir nun aber auch das Recht der Neuzeit wahren: seit Bach hat die Musik eine Entwickelung genommen, die einen unbedingten Anschluß an die Ausdrucksweise dieses Componisten durchaus nicht mehr gestattet.

Das Charakteristische der Musik Bach's liegt in der Herrschaft, die das harmonische und das contrapunktische Element über die menschlicheren Elemente der Melodie und des Rhythmus ausüben. Die Periode Haydn-Mozart-Beethoven hat diese Herrschaft ein für alle Mal gebrochen; namentlich Beethoven hat die Consequenzen einer Herrschaft der rhythmischen Melodie mit einer Strenge verfolgt, die heut zu Tage selbst den Standpunkt Haydn'scher Regellosigkeit als überwunden erscheinen lassen und nur noch den Anschluß an die gesetzmäßige Ausdrucksweise Mozart's erlauben. Beethoven aber hat noch mehr gethan: er hat der Musik auch den vielseitigsten individuellen Charakter verliehen. Seit Beethoven muß ein Tonstück nicht nur Mozart'sche Regelmäßigkeit der Form und planvolle Durchführung seiner Hauptgedanken offenbaren, sondern auch den consequenten Ausdruck einer individuellen Stimmung, welche sich charakteristisch gleichsam im Embryo schon im musikalischen Hauptthema bekundet und ausspricht. Und allen diesen Anforderungen wird der moderne Componist auch in der Fuge zu genügen haben: er muß den Strom einer wechselvollen Harmonie und einer unaufhaltsam in einander greifenden thematischen Arbeit in das Bett der modernen architektonischen Rhythmik eindämmen; er muß ferner an die Stelle eines vagen contrapunktischen Stimmenspiels zum Thema die moderne Instrumentalmelodie mit ihrer ökonomischen, durch Wahrung eines bestimmten charakteristischen Ausdrucks bedingten und begrenzten, Verwendung setzen; endlich aber muß und wird er ein Tonbild liefern, das einen einigen Charakter nicht blos auf dem Papiere, durch

das musikalische Thema und seine Durchführung offenbart, sondern auch in der Wirklichkeit, durch die entsprechende, bedingte und begrenzte, Begleitung desselben, wie durch die ebenso bedingte und begrenzte Haltung der ganzen Verarbeitung des Thema's. Es kann jetzt selbst in der Fuge nicht mehr die Aufgabe sein, zum Thema Vieles und Verschiedenartiges nach einander hören zu lassen, sondern den Character des Thema's in der Hauptsache durchweg festzuhalten, und dieß wird geschehen durch Beschränkung der Gegenstimmen auf gewisse melodische Gänge, welche, wenn nicht dem Thema selber geradezu entnommen, doch diesem wenigstens entsprechen müssen. Daher auch wird, der modernen Musikentwickelung gegenüber, die Doppelfuge eine nur sehr bedingungsweise Anwendung erfahren können. Die moderne Fuge aber wird eben stets „Charakterstück in (mehr oder weniger freier) Fugenform" sein. Ob man die Fuge modernisiren dürfe oder nicht? diese Frage ist eine im Grunde müßige und überflüssige. Wer die ganze Vergangenheit in sich aufgenommen hat und nun stets auf der Höhe seiner Zeit sich hält, der darf Alles thun: nur für die Unbildung und Halbbildung ist die Freiheit nicht gemacht.

Hr. Weitz nur erfüllt unsere Anforderungen an die moderne Fuge wohl zuweilen, zufällig, nicht aber immer, grundsätzlich. Seine Fugen sind allerdings nicht lang, von einem Umfange von 50 bis 60 Tacten eine jede: dieß ändert jedoch nichts Wesentliches an der Sache, wenn es auch Das, war wir Mängel für das moderne Ohr nennen müssen, minder fühlbar macht. Wir vermissen nämlich in den vorliegenden Fugen zunächst die harmonischen Ruhepuncte am Schlusse der Haupttheile; sodann eine rhythmische Planmäßigkeit in der Anordnung der Eintritte des Thema's nach der ersten Durchführung desselben; endlich die Consequenz in der Haltung der einzelnen Theile, was den „Ton" und somit die Hauptbedingung für den „Charakter" anbelangt. Dagegen finden wir nun den unaufhaltsamen harmonischen Strom und das Ueberraschende in den Themaeinsätzen der Bach'schen Fuge: gegen Beides protestirt das moderne Ohr, das namentlich an die — man möchte sagen — unmerkliche Rhythmik der modernen Musik sich gewöhnt hat, welche Rhythmik so wichtig ist für die Möglichkeit eines Genusses der Musik — im Gegensatz zur Nothwendigkeit eines Verständnisses Derselben. Der Charakter aber einer musikalischen Periode wird nicht etwa nur durch die gewisse Gleichmäßigkeit der rhythmischen und melodischen Theile derselben bedingt, sondern vor Allem durch die Consequenz der Tonfarbe, durch die strenge Beibehaltung der Tonfärbung des Hauptmotives. Dies hat Beethoven durch seine langen Forte's und Piano's auf das Unwiderleglichste dargethan: gegen diese schlagenden Beweise erscheinen jene gewissen herkömmlichen kurzen Wechsel von Forte und Piano, wie sie z. B. noch bei Mozart vorkommen, als Tonspielereien ohne Sinn und Bedeutung. Zum Beispiel: Ein kräftiges Thema bedingt ein Tonstück von kräftigem Hauptcharakter, in einer Fuge mindestens einen kräftigen ersten und einen dito letzten Theil; der kräftige Anfangssatz eines Tonstücks kann einem sanften Mittelsatze weichen, sofern nach diesem nur wieder ein kräftiger Schlußsatz folgt, und umgekehrt; ein Tonstück oder Theil kann sogar in fortwährender Steigerung vom Zarten zum Starken sich entwickeln, das Umgekehrte wohl nur sehr bedingungsweise stattfinden; einzelne Haupttheile eines Tonstücks mögen wiederum in sich selber wohl motivirte Hebungen und Senkungen darstellen. Und alle diese Möglichkeiten sind nicht etwa Formfragen, die der Componist im Voraus zu bedenken hätte, sondern es sind Gefühlsnothwendigkeiten, die sich von selber ergeben, sobald man in der Musik eben nicht blos mit Tönen spielen, sondern einen individuellen Charakter zur Aussprache bringen will. Jener schon oben erwähnte herkömmliche Wechsel zwischen stark und schwach ist dagegen völlig bedeutungslos, ist der gepriesenen „Abwechselung" zu Liebe von Executanten erfunden worden, die damit aus dem Nichts ein Etwas machen oder ihre Beherrschung der Kunstmittel, ihren sogenannten „Geschmack" u. dergl. bewundert wissen wollten; von einer Gefühlsnothwendigkeit ist dieser Wechsel nicht nur nicht dictirt, sondern er verletzt in den meisten Fällen das Gefühl des im höheren Sinne Kunstgebildeten. Ueberhaupt spricht man von „Geschmack" in der Kunst immer nur da, wo kein unmittelbar drängender und ergreifender Inhalt vorhanden ist: wo dagegen individueller Charakter in der Musik, da giebt es gar keinen „Geschmack" mehr. Geschmack und „gemachte" Kunstwerke gehen eben so Hand in Hand mit einander, als Erlebniß und „geschaffene" Kunstwerke. Wo das Herz nicht mit zu sympathisiren vermag, da erbaut sich und bewundert der Verstand: — elender Nothbehelf für mangelnden Kunstgenuß!

Wir würden uns ins Unabsehbare verlieren, wollten wir allein die hier in Anregung gebrachten Punkte erschöpfend durchsprechen, — und noch so manche andere nicht minder wichtige Fragen drängten sich uns auf bei Gelegenheit der vorliegenden Fugen. Genug daher für diesmal! Besser als Abhandlungen reden übrigens Beispiele: Robert Franz hat in seinem (in Nr. 24 des 36sten Bandes dieser Zeitschrift von uns besprochenen) Kyrie eine (Vocal-) Fuge geliefert, die man musterhaft nennen darf in jeder Beziehung, also auch hinsichtlich der Durchdringung der Form mit

dem Geiste der modernen Musik. Nächstdem geben wir selber als Beilage zur heutigen Nummer dieses Blattes eine freie (Instrumental-) Fuge, ein „Charakterstück in Fugenform für Streichinstrumente," das wir freilich nicht wagen dürfen als Muster hinzustellen, bezüglich dessen wir aber dem Hrn. Weitz zu bedenken geben möchten, ob eine solche Fugenmusik nicht zeitgemäßer sei, als der Styl der seinigen.

Noch Eines aber: mehr- als dreistimmige Fugen — und Hr. Weitz bringt vier vierstimmige und zwei dreistimmige — muß man nicht für Pianoforte schreiben, am allerwenigsten dann, wenn man in dem figurenreichen Style Bach's componirt. Die Fugen des Hrn. Weitz sind stellenweise sehr schwer zu spielen: dieß aber ginge noch an, da heut zu Tage erstaunliche Dinge von zehn geübten Fingern zu Stande gebracht werden. Das eigentlich Schlimme in dieser Beziehung ist blos, daß wir im mehrstimmigen figurirten Fugensatze nur gar zu häufig auf „Augenmusik" stoßen. Wenn nämlich die bedeutungsvolleren Gänge mit dem contrapunktischen Beiwerk sich kreuzen, wie hier so oft geschieht und gerade um der Claviermöglichkeit willen geschehen muß, so vermag keine Kunst des Vortrags, diesen Notenknäuel auf eine für das menschliche Ohr befriedigende Weise aufzulösen. Die Fugen des Hrn. Weitz sind im Grunde auch für mehre selbstständige einzelne Stimmen — sagen wir: für drei und vier Streichinstrumente — geschrieben. Der große Irrthum liegt nur darin, daß man das Clavier für fähig hält, diese selbstständigen Stimmen auf ein Mal zu Gehör zu bringen. Man verwechselt hierbei das Auge mit dem Ohre: weil der Componist und der Spieler den Gang aller einzelnen Stimmen übersehen, so glauben sie ihn auch herauszuhören, und was noch schlimmer ist, ihn den Ohren Anderer vernehmlich zu machen. Das musikalisch gebildete und hinreichend polyphonisch geübte Ohr — und wir stellen uns hier mit dem Componisten auf einen Boden, wo wir vom Zuhörer ein solches Ohr grundsätzlich verlangen — vermag auch in der That viel auf ein Mal zu vertragen und zu vernehmen, nur aber dann nicht, wenn es ihm auf dem Claviere vorgespielt wird. Geht doch Beethoven über das Zweigestaltige selbst im Orchester nicht hinaus!

T. U.

Replik des Herrn Anton Schindler

auf die

Erklärung, resp. Protestation des Herrn Fürsten Nikolaus Boris Galitzin

in Nr. 6 (6ten August) dieser Blätter. *)

Wahrlich, unter den mancherlei Erwiderungen, die ich seit Beethoven's Tode, ihn persönlich oder seinen Verkehr mit Anderen betreffend, zu geben veranlaßt worden, scheint die gegenwärtige ihrer besonderen Umstände wegen vorzugsweise wichtig werden zu sollen, und schätze ich mich glücklich es noch erlebt zu haben, diese dunkle Quartett-Angelegenheit endlich zur Discussion gebracht zu sehen. Leider muß ich gleich Eingangs bemerken, daß selbe durch die jüngsten Veröffentlichungen des Fürsten nur noch viel dunkler geworden. Der hohe Herr hat noch mehr drum und dran gehängt, als früher schon drum und dran hing. Dies die Gründe, daß ich nicht kurz sein kann, wie ich es wohl wünschte, und einigen Raum mir ausbitten muß.

Schon, als nicht lange nach der Inauguration des Beethoven-Monuments zu Bonn (1845) es dem Herrn Fürsten Galitzin beliebte mit einer langen Beschreibung seines schriftlichen Verkehrs mit Beethoven und der für ihn componirten drei Quartette in einer Pariser politischen Zeitung mit voller Namenszeichnung aufzutreten, erwartete ich sowohl wie der Wiener Hof- und Gerichtsadvocat, Dr. Bach senior, den der große Meister bekanntlich selbst zum fideicommissarischen Curator seiner Hinterlassenschaft ernannt hatte, daß endlich auch ein Lichtstrahl auf die in Frage stehende Geldangelegenheit fallen werde, die dem Hrn. Curator von dem scheidenden Beethoven ganz besonders anempfohlen worden war. Vergeblich jedoch, nichts folgte mehr jener Pariser Veröffentlichung nach, in welcher der hohe Verfasser noch nicht die „Gewißheit" ausspricht, „daß Beethoven's Delicatesse und Noblesse nicht auf gleicher Höhe mit seinem Genie stand;" — ein eben so undelicater, ignobler, als von Beethoven unverdienter Ausfall auf seinen Charakter, den wir jetzt mit Staunen in des Fürsten Erklärung in der N. Zeitschrift für Musik, aber auch in dem Briefe, den der Fürst unterm 15ten Juli d. J. an mich adressirt, lesen müssen.

---

*) Mehrfache Correspondenzen in dieser Sache mit Wien und Petersburg haben die Veröffentlichung des Gegenwärtigen etwas verzögert.

Es genügt aber dem Hrn. Fürsten nicht blos an einer deutschen Erklärung, auch eine französische (in der Gazette musicale vom 22sten August) wird losgelassen, (vielleicht auch eine russische und türkische noch), in welch' letzterer er seinem hochadeligen Grimme gegen meine Person in sehr unedlen Ausfällen etwas vorzeitig Luft macht. Mancher Andere an seiner Stelle (wenn auch nicht eben Fürst), der seit 25 Jahren von nichts gehört, was in Deutschland gedruckt worden, wie Fürst G. in der Gazette musicale von sich selbst gesteht, der gesteht, vor Beethoven's Hinscheiden Petersburg verlassen und sich zur Armee am Caucasus begeben zu haben, der seitdem in einer der entferntesten Provinzen des russischen Reiches lebt; mancher Andere, sag' ich, würde unter ähnlichen Umständen sich mit einiger Behutsamkeit um den Zusammenhang der Dinge vorher erkundigt haben, bevor er an die große Glocke schlägt und mich anbei auf's Gerathewohl hin der Verleumdung zeiht. „Wie man in den Wald hinein schreit, so schallt es wieder zurück." Fürst G. vergißt sich in der Gazette musicale so weit, daß er sogar die deutschen Redactionen verdächtigt, als würden sie mich gegen ihn in Schutz nehmen und schonen: „Il est vieux, disait-on; attendons qu'il soit mort." So träumt der hohe Herr in der Ukraine; solche Begriffe hat er von der deutschen Presse.

Ich begreife wohl, daß es gegen des Fürsten Würde sei, sich so tief erniedrigen zu sollen, um mit „einem Schindler, von dem er weder sprechen gehört, noch seine Werke kennt," diese Fehde auszufechten. Zur Besänftigung des durch mich so freventlich aufgeregten Gemüthes empfehle ich dem Hrn. Fürsten diese Randnote hier *). Es soll dem hohen Kunstmäcen nicht länger unbekannt bleiben, wer der an den Ufern des schwarzen Meeres leider immer noch obscure Verfasser von Beethoven's Biographie eigentlich ist und welches sein Verhältniß zu dem großen Künstler gewesen, dem gemäß er in der fraglichen Sache nicht blos referirend, sondern zugleich als Zeuge aufzutreten verpflichtet wird.

Ueber Alles jedoch werde ich durch folgende Stelle in dem Briefe des Fürsten an mich aufgeschreckt: „Mais mes rapports avec Beethoven m'ont entrainé à des dépenses de plus de 500 ducats: comment et de quelle manière? vous les saurez quand j'aurai publié toutes les circonstances et les details de mes rapports avec Beethoven. Cette publication je ne la ferai qu'avec la plus grande répugnance, parceque je de vrai malheuresement prouver que les sentiments de noblesse et de délicatesse du grand homme n'étaient pas à la hauteur de son génie." So steht es buchstäblich dort. — Nicht blos ich, sondern gewiß alle Verehrer Beethoven's, sehen dieser Publication, der die fürstlichen Gesinnungen von Noblesse und Delicatesse sicherlich nicht fehlen werden, mit Ungeduld entgegen. Es muß sich erweisen, ob diese ausgesprochene Summe in directer Beziehung zu Beethoven, oder zu einem seiner Verwandten stehe, oder nicht. Da ich Methusalem's Alter nicht zu erreichen hoffe, so muß ganz besonders mir daran gelegen sein, die durch obige Aeußerung des Fürsten vollends verwirrt gewordene Angelegenheit alsbald bis zur Evidenz aufgeklärt zu sehen, wozu vielleicht das Auffinden der Briefe des Fürsten an Beethoven vom Jahre 1824 auch verhelfen dürfte. Man sieht, daß es sich hierbei um die Ehre des Mannes handle, der der gesammten Musikwelt so viel ist, der mir aber speciell noch väterlicher Freund und Lehrer gewesen. Wer soll, wer kann ihn betreffende Verdächtigungen beantworten und zurückweisen, wenn ich nicht mehr bin? —

Die Verehrer des großen Meisters mögen bei dieser Gelegenheit erfahren, daß es zumeist Dr. Bach gewesen, der, nachdem Rochlitz sich entschuldigt hatte, und C. Bernard nicht zu bewegen war, an die Abfassung einer biographischen Schrift zu gehen (die Gründe weiter unten), mich zu dieser Arbeit ermuthigt und auch gedrängt hat. Nur unter seinem Schirm war es mir möglich, Thatsachen von so heikler Natur und oft noch Lebende berührend aufzuzeichnen, und somit den von Beethoven an uns gerichteten Wunsch

---

*) Berliner Allg. Musikzeitung 1827. Nr. 30. Berichte aus Wien im Mai.

. . . . „Das Valete gab uns Hummel im Josephstädter Theater bei einem Concerte, welches dem vormaligen Orchesterdirector Schindler laut früherem Contracte nachträglich zugestanden werden mußte. Herr Schindler war im ganzen Sinne des Wortes unseres verewigten Beethoven getreuer Pylades, der seit Jahren dessen häusliche Geschäfte besorgte und bis zum letzten Athemzug nicht von seiner Seite wich. Der entschlafene Meister wollte, in Hoffnung der Wiedergenesung, seine Erkenntlichkeit durch eine neue Composition beweisen, welche bei diesem Anlasse zum ersten Mal producirt werden sollte. Als er jedoch zu fühlen anfing, wie es ganz anders im Buche des Schicksals beschlossen stehe, übertrug er seine Verpflichtung an Hummel'n, welchen er noch in den letzten Lebensstunden aufforderte, an seiner Statt gegen den sich großmüthig aufopfernden Freund den Zoll der Dankbarkeit zu entrichten. Hummel gab mit gebrochenem Herzen Hand und Wort, und verschob seine Abreise, um die geleistete Zusage zu erfüllen." U. s. w.

In gleicher Weise bewahren die Leipziger Allg. Musik-Zeitung 1827 in Nr. 22, und auch die Wiener Blätter jener Zeit, wie der vom Leben scheidende Beethoven von dem Verf. dieser Revue Abschied genommen.

zu erfüllen: „nach allen Beziehungen hin der Wahrheit getreu zu sein, gleichviel, ob sich Dieser oder Jener getroffen fühle, oder betreffe es selbst seine eigene Person." (Siehe S. 1 der Einleitung meines Buches.) Als ich endlich 1839 an diese Arbeit ging, war ich bereits mehrere Jahre von Wien entfernt, mußte also auf schriftlichem Wege manche Erkundigungen dort einziehen, wobei Dr. Bach denkwürdiger Weise nur allein zu antworten wußte. Die Erinnerungen Anderer, die mit Beethoven einstens viel Umgang hatten, beschränkten sich nur darauf: daß er in Wien gelebt hat! Die Angelegenheit der bei Fürst Galitzin restirenden 125 Ducaten beantwortete Dr. Bach dahin, daß selbe noch immer nicht geordnet sei und es ihm noch nicht gelingen wollte, den Aufenthalt des Fürsten auszuforschen. Anbei legte mir Dr. Bach diesen ganz absonderlichen Fall, wie überhaupt die ganzer drei Jahre spielende Quartett-Geschichte, an's Herz, selbe mit allen ihren höchst widrigen Consequenzen aufzuzeichnen, in deren Reihenfolge das in Wien so stark getadelte Ansuchen Beethoven's um Unterstützung bei der Philharmonischen Gesellschaft in London erscheint.

Und dennoch stehen diese Consequenzen nicht alle dort! Es steht nicht zu lesen, welch' bittere Kränkungen der große Meister in Folge der unsinnigsten Beurtheilungen dieser seiner letzten Geistesproducte neben so vielen anderen Seelenleiden zu erdulden hatte; auch steht nicht dort, daß sein langjähriger Freund C. Bernard, der bei den Berathungen im Frühling 1824 über die von Beethoven uns vorgelegte Frage: sollen nach den eben bevorstehenden ersten Aufführungen der neunten Symphonie und der Missa solennis Quartette geschrieben, oder die bereits in vielen Skizzen daliegende zehnte Symphonie und nachher das Oratorium „der Sieg des Kreuzes", von C. Bernard, ausgearbeitet werden? mit mir in der Minorität geblieben, darum er sich sogleich von Beethoven abgewandt und sogar mit dem Verstorbenen nichts mehr zu thun haben wollte. Die Majorität für Composition von Quartetten bestand aus Schuppanzigh und seinen Quartett-Genossen — aus begreiflichen Gründen —, denen sich Beethoven's Bruder Johann angeschlossen hatte, denn derselbe witterte aus den Briefen des Fürsten reichhaltige Goldminen an der Newa und wirkte zu allermeist auf die gefaßte Entschließung ein. Wir werden weiter unten hören, wie dieser Mann zufolge seiner Anschauung aller Dinge bei der Dedication der Ouvertüre, Op. 124, seinen Einfluß auf unseren Beethoven geltend zu machen gewußt.

Vorstehendem habe ich nur noch anzuschließen, daß ich mein Manuscript der dritten Periode, darin die Galitzin'sche Angelegenheit aufgeführt steht, vor dem Abdrucke zur Revision an Dr. Bach geschickt. Er sandte es mit einigen Zusätzen zurück und belobte meine Mäßigung nicht nur in der fraglichen Sache, auch in anderen noch, die er einst als Leiter in Händen gehabt und vorkommenden Falls Rede und Antwort darüber geben wolle. Vor Erscheinung der zweiten Ausgabe meines Buches (1845) frug ich wiederum bei ihm an, ob in der Galitzin'schen Sache seitdem etwas geschehen. Antwort: Nein! — 1847 starb dieser in Wien allverehrte Jurist. Nunmehr befindet sich dort nur ein Mann noch am Leben, der in den Jahren 1825 und 26 mit Beethoven in engen Beziehungen gewesen, Hr. Karl Holz, Kassenbeamter bei den nieder-österreichischen Landständen, der als Zeuge in der fraglichen Sache aufgerufen werden mußte. Sein Zeugniß wiegt um so schwerer, da er gleichzeitig als Mitglied des Schuppanzigh'schen Quartetts noch insbesondere mit Beethoven in Berührung und Berathung gekommen. In Finanzsachen hat Hr. Holz unserem Großmeister gleichfalls wesentliche Dienste geleistet.

Hören wir nun diesen Zeugen, dessen Erklärung mir bereits unterm 23sten August durch Hrn. Aloys Fuchs übermittelt worden. Dieser schreibt: „Herr Holz hat erklärt:

1stens: Daß Ihre Darstellung der Sachlage über die Absendung der Quartette an den russischen Fürsten ganz der Wahrheit gemäß sei.

2tens: Daß ihm (Hrn. Holz) nur von Empfang eines Honorars für das erste Quartett etwas bekannt ist, und daß er wisse, welche Schritte Beethoven damals nach Rußland wegen Erhalt dieses Honorars gethan, und wie oft sich Beethoven wegen des Ausbleibens der weiteren Beträge gegen ihn beklagt habe. Auch bemerkte Hr. Holz, daß er, als mit dem Kassestand Beethoven's genau vertraut, das Eintreffen einer solchen Summe (125 Ducaten nämlich) wohl hätte bemerken müssen."

(Schluß folgt.)

Aus Königsberg.

(Schluß.)

Der dritte Tag wurde auf dem Gute Holstein des Hrn. Magnus, dicht am frischen Haff gelegen, gefeiert: Ein ungeheuer ausgedehnter flacher Rasenplatz, eingesäumt von laubgefüllten Bäumen faßte nicht nur bequem zwei Tribünen für die Sänger und mehrere Tausend Sitzplätze für das Publikum, sondern bot auch noch so vielen Platz für stehendes und

gehendes Publikum, daß des Raumes sogar wohl zu viel war; — wenigstens war kein Chor durchweg überall zu hören. Der letzte Tag aller Sängerfeste geht bekanntlich an allen Orten etwas ungebunden zu, die strenge Concertordnung ist vergessen, die Festtagsfidelität ausgebrochen; überhaupt haben die Sänger schon so gut Bekanntschaft mit dem Publikum gemacht, daß man sich etwas gehen lassen zu dürfen glaubt. Schade, daß sich auch gewisse Neigungen (siehe oben) bemerkbar machen, die bei weitem günstiger auf die Kasse des Weinbuffet-Entrepreneurs wie auf den Gesangeffect wirken. Da lichten sich die Tribünen, ohne daß mans für den Moment merkt; die Sonne brennt immer stärker, des Staubes wird immer mehr, die Kehlen werden immer matter und lechzen unaufhörlich nach dem erquickenden Champagner-Thau. Bei dem Beginne der letzten Abtheilung sieht dann der Dirigent mit Erstaunen, wie der gewaltige Sängerklumpen zusammengeschmolzen ist, und ach! leider ist es nicht die Schlacke, die in nahen Büffetwinkeln sitzt, oder mäuschen still irgendwo am stillen grünen Plätzchen das Räuschlein verträumt. Die sonst wohl so abgespannten Sängergesichter strahlen hochroth, und bloß allein die Nasen könnten Stoff liefern einer Zinnober-en gros-Handlung. Hei! wie funkeln die Augen! — Hu! wie zieht das Tempo! und oh! wie dünn ist der Ton! eine Fermate gehört zu den Unmöglichkeiten, und Pausen sind sehr beliebt. Das, meine verehrten Herrn, kommt vom Trinken, — belehrt man die kopfschüttelnden Ungläubigen; — der Wein macht das Blut kreisen, macht kurzathmig, und ist deßhalb der Feind aller langen Töne! — Es wurde einzelnes sehr Wackere geleistet im Singen, „Coeur König" wurde Dacapo verlangt, und verschiedene Vereine thaten sich sehr hervor. Am Schlusse der zweiten Abtheilung wurde der mit dem zweiten Preise gekrönte Chor: Waldlied, componirt von Metz in Insterburg proclamirt und ausgeführt. Das Stück ist leichthin und in munterer, (etwas trivialer) Weise gehalten. Den schönsten Eindruck machte die durch Dr. Zander vollzogene Vertheilung der von den Damen Königsbergs und andererseits eingegangenen Geschenke als Andenken für die Sänger. Viele Stickereien, kostbar ausgestattete Musikalien und Mappen rc. wurden an alle Solosänger, Soloquartette und Solochöre vertheilt, deren Deputirte sich vor Dr. Zander an der Vordertribüne im Halbkreise aufgestellt hatten, und die Angebinde nebst recht sinnig-bezüglichen Worten dazu in Empfang nahmen. Der Danziger Chor z. B. erhielt die schön eingebundene Antigone-Partitur; Hr. Fahrenholz ein schönes Oelgemälde, der Königsberger Sängerverein einen werthvollen silbernen Pokal, den ein hiesiger Privatmann eingesandt hatte. An diesem Tage war ausschließlich Liederartiges sowohl vom Gesammtchore wie auch von den wettsingenden Einzelchören vorgetragen, so, daß anderthalb Tag rein künstlerischen Zwecken, und anderthalb Tag der Unterhaltung und Geselligkeit gewidmet war. Von allerlei Festivitäten, Feuerwerk, Speiserei und Trinkerei, von Toasten, Reden, Sängerzügen und Willkommen, von Vertheilung der Sängerbanner und allerlei sonstigen Ceremonien schweige ich, weil darin sich fast alle Sängerfeste gleichen. Ich glaube, dergleichen Darstellungen gehören nicht eigentlich in eine Musikzeitung, und ich nahm mir deßhalb die Freiheit, statt dessen allerlei Betrachtungen einzustreuen, denen eine mehr allgemeine künstlerische Bedeutung innewohnt. Es ist gewiß unverkennbar, daß die so häufig auftretenden Sängerfeste sowohl ein Zeichen der Zeit von vielseitiger Deutung, als auch von Einfluß auf die Gegenwart sind; und es lohnt sich der Mühe, der Sache eine ernste Berücksichtigung zu widmen. Viele Meinungen, die ohne Nebeninteressen oder Neigungsschwächen aus dem Herzen kommen und nebeneinander gestellt werden, lassen vielleicht das Rechte erkennen. Meine unmaaßgebliche persönliche Ansicht ist: daß die Sängerfeste, so wie sie jetzt im Gange sind, dem Musiksinne des Volks immer Nahrung, jedoch nicht immer die beste geben. Dadurch, daß die Geselligkeitstendenz zu sehr hervortritt, wird einem ganzen Meere flacher Amüsements-Männergesangscompositionen das Bett bereitet, so, daß die reine Kunst und der Sinn dafür empfindlich dabei leidet. Dazu kommt noch der Umstand, daß die liebe Sängerschaft durstig ist, und gewöhnlich über den Strang schlägt, — nicht etwa mit Humor, wie dies zu seiner Zeit ein prächtig Ding ist, (— „je toller je besser!" ist da auch mein Wahlspruch —) sondern im Gegentheil etwas ärgerlich, — Anstoß gebend. (Man verzeihe mir, aber ich halte es für gut, rund heraus zu sprechen). Ich glaube, die lange Dauer dieser Feste, die gewöhnlich drei Tage ist, die mehr oder mindere Würde der Programme, und — die Menge wirkungsloser, also überflüssiger Unberufener unter den Sängern, das sind die drei Hauptsteine des Anstoßes. Man gebe zwei Tage zum Feste, der erste sei der ernsten, der zweite der heiteren Kunst geopfert. Dann wird sich ein freier dritter Tag von selbst formen dadurch, daß sich freiwillige Sängergruppen bilden, und ins Freie ziehen, um ungebunden zu singen und zu trinken. Damit ist auch dem hämischen Jupiter Pluvius weniger Raum zu schaden gegeben, denn ein etwaiger Regen vernichtet dann nicht mit der Lust auch die Festcasse auf welche Tribünen- und Sitzplätzebauereien wesentlich einwirken. — Das Programm bekommt bei dieser Eintheilung auch seine

Würde, die Kunst bleibt im Volke als die Hohe, Edle leben. Zuletzt aber möchte ich in Hinsicht der **Masse Ausführender** eine Beschränkung anrathen. Jeder Verein in jeder betheiligten Stadt hat die Personen, die ihm als geeignet bekannt sind, schriftlich einzuladen; Solche, die sich gesangfähig fühlen und, von den Einladenden nicht gekannt, übergangen sind, mögen sich durch Mitsingen in einem Soloquartett, oder Vortrag eines Liedes Angesichts des Wahlchores einer durchaus nothwendigen Prüfung unterziehen. — So lange der freien **Selbstanmeldung** Raum gelassen bleibt, ist nicht zu denken an einen **gediegenen** Chor, wie er sich recht wohl aus dem Volke heraussuchen läßt. Dann werden die Sängerchöre um ein Beträchtliches zusammenschmelzen, und eben so groß gerathen, daß nicht Hunderte von Stimmen verloren gehen. Auch verringert sich dadurch der Kostenaufwand bedeutend, die Unterbringung der fremden Sänger (— Königsberg beherbergte 5—600 —) ist leichter zu bewerkstelligen, die Proben sind der größeren Fähigkeit und leichteren Regierung des Chores wegen weniger mühselig und die **Wirkung ist eine schönere, der Kunst, den Sängern und dem Volke würdigere**. Schließlich mache ich noch aufmerksam darauf, über die **Männer-Sängerfeste** nicht die **vollen Gesangsfeste gemischter Chöre** zu versäumen, da für diese ja eine bei weitem größere und gediegenere Literatur da ist. Leider zeigt sich schon der erstickende Einfluß allmächtiger staatenlenkender Häupter auf die Sängerfeste, — — doch wäre es gewiß ersprießlich, wenn die etwa noch zum Leben gelangenden von den hier im reinen Interesse der Sache ausgesprochenen Ansichten eine geneigte Notiz nehmen möchten. —

Louis Köhler.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Am 3ten October fand das **erste Abonnementconcert** im Saale des Gewandhauses unter Leitung des CM. **David** Statt. Das Programm war folgendes: Ouvertüre zur „Genoveva“ von Schumann, Scene und Arie zu „Athalia“ von C. M. v. Weber, gesungen von Frl. **Agnes Büry**, Phantasie für die Harfe von Parish-Alvars, vorgetragen von Hrn. **John Thomas** aus London, endlich Scene und Arie von Verdi, und Phantasie von Parish-Alvars, vorgetragen von den beiden Genannten, im zweiten Theile die A-Dur-Symphonie von Beethoven. In Hrn. Thomas lernten wir einen sehr tüchtigen Virtuosen aus der Schule von P.-A. kennen. Diesem Meister nachzustreben, ist jetzt die Aufgabe der Harfenspieler; Eigenthümliches wird uns nicht geboten. Frl. Büry ist als Concertsängerin für diesen Winter engagirt, und wir werden daher Gelegenheit haben, ihre Leistungen genauer kennen zu lernen. Uns scheint, daß die Concertdirection eine sehr gute Acquisition in Frl. B. gemacht hat; sie besitzt eine frische, wohlklingende Stimme von bedeutendem Umfang und guter Bildung. Die letztere freilich ist die moderne, und es ist hier dasselbe entgegen zu halten, was schon oft gegen diese Richtung des Gesanges ausgesprochen wurde. Frl. B. aber ist frei von allzu grellen Uebertreibungen. Frl. B. soll im Vortrag von Liedern vorzüglich sein; wir freuen uns, sie darin zu hören, und haben durchaus nichts einzuwenden, wenn die Verdi'schen Arien wegbleiben.

Leipzig. Hr. **Hermann Schellenberg**, Organist an der hiesigen Johanniskirche, gab am 26sten September unter Mitwirkung des Hrn. **Behr** und des **Thomanerchors** in der Thomaskirche ein Vocal- und Orgelconcert, dessen nur etwas zu reichhaltiges Programm viel Interessantes darbot. Wir rechnen vor Allem dazu eine Arie mit obligater Flöte und Orgelbegleitung, und die Cantate für Solo, Chor und Orgelbegleitung: „Ach Gott vom Himmel, sieh darein“ von J. S. Bach. Diese Musikstücke sind seit dem Tode Bach's nicht öffentlich aufgeführt worden, und namentlich war die Arie, selbst bei den Musikern, ganz in Vergessenheit gerathen. Es ist unnöthig von dem hohen künstlerischen Werth dieser beiden Werke des Weiteren zu sprechen, es mag daher nur erwähnt werden, daß sie durch Hrn. Behr und den Thomanerchor sehr gut ausgeführt wurden, wie letzterer auch in der den zweiten Theil eröffnenden Motette von Mendelssohn: „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren“ und dem geistlichen Liede von Hauptmann: „Kommt, laßt uns anbeten“ Tüchtiges leistete. Lobende Anerkennung verdient ferner Hr. **Haake**, welcher die Flötenpartie in der Arie übernommen hatte.

Der Concertgeber trug außerdem vor: Große Fantasie und Fuge (A-Moll) und Passacaglia (20 Variationen und Fantasie) von J. S. Bach, ferner Pastorale in G-Dur von Mendelssohn endlich seine eigene Fantasie in D-Moll zu Bach's Gedächtniß. Herr Schellenberg bewährte sich in allen diesen zum Theil sehr schwierigen — oft auch über die natürlichen Grenzen des Instrumentes hinausgehenden — Musikstücken als ein sehr tüchtiger Organist. Wenn die schnellen Passagen — namentlich in der A-Moll-Fantasie und Fuge — oft sehr undeutlich und verwischt erschienen, so muß man dies der sehr unakustischen Kirche zur Last legen, in welcher der Ton, besonders wenn sie nicht gefüllt ist, zu sehr verhallt und sich an den zu vielen Ecken und Winkeln bricht. Dank gebührt dem Concertgeber aber dafür, daß er zwei schöne Werke des großen Meisters nach Jahrhundert langer Ruhe wieder vorgeführt hat, und es wäre nur zu wünschen gewesen, daß eine zahlreichere Theilnahme seitens des Publikums Herrn Schellenberg's ernstes und tüchtiges Streben gelohnt hätte.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Frau Sontag hat in New-York bei ihrem ersten Auftreten im Concert großen Enthusiasmus erregt. Sämmtliche Liedertafeln der Stadt und der Umgebung brachten ihr ein Ständchen, bei dem nicht weniger als 1000 Stimmen mitwirkten.

Frau v. Marra-Vollmer gastirt gegenwärtig in Leipzig. Sie ist bis jetzt als Marie (Regimentstochter) und Lucia aufgetreten.

Frl. Zerr gastirte in Hannover als Lucia. Man fand ihre Stimme aber sehr angegriffen. Einem noch unverbürgtem Gerüchte zu Folge soll sie von der östreichischen Regierung amnestirt worden sein, und werde demnächst nach Wien zurückkehren, da man dort durch den Abgang der Frl. Ney in nicht geringer Verlegenheit um eine erste Sängerin sein mag. Bekanntlich wurde Frl. Zerr ihres Engagements bei der k. k. Oper und ihres Titels als k. k. Kammersängerin für verlustig erklärt, weil sie in London in einem Concert zum Besten der ungarischen Flüchtlinge gesungen hatte.

Zur Beilage. Wir geben zur heutigen Nummer als Beilage ein im Jahre 1847 geschriebenes „Charakterstück in Fugenform" vom Kammermusikus Theodor Uhlig in Dresden. D. Red.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage (Auctionskatalog von Musikalien) von T. O. Weigel.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.
P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 16. Den 15. October 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Friedrich Lux, Op. 6. Fünf Lieder. — Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. 17½ Sgr.

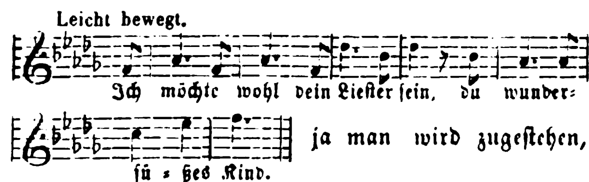
Zur Charakterisirung eines Liederheftes und seines Verfassers genügt es zuweilen nur die Texte der einzelnen Lieder anzuführen; aus den Sympathien, welche den Componisten bei der Wahl seiner Texte leiteten, läßt sich eben ein Schluß auf die Natur seiner Empfindung ziehen. Die Gedichte des vorliegenden Heftes sind Liebeslieder vom reinsten Wasser — das erhellt genügsam aus den Ueberschriften: „Ständchen" — „Blumen und Sterne" — „Ich seh nur dich" — „Ich möchte niederfallen" — „Du wundersüßes Kind". Doch mag auch noch ein Vers aus dem letzten Liede hier seine Stelle finden:

> Ich möchte wohl Dein Liebster sein,
> Du wundersüßes Kind,
> Da schlöss' ich Dich in Rosen ein,
> In Träume leicht und lind;
> Da pries' ich Deiner Augen Lust,
> Den holden Blüthenleib,
> Bis daß Du riefst an meiner Brust:
> „Nimm hin Dein selig Weib!"

Das ist Poesie, würdig unter den Musterliebesbriefen in der Jobsiade zu figuriren — alle Ingredienzen des daselbst gelieferten Receptes, auch der liebe Mond, der bekanntlich in keinem Liebesgedichte fehlen darf, sind hier richtig vorhanden. Es ist eine Poesie die sich nicht schämt, eine gemein materielle Empfindung in ihrer ganzen Nacktheit ohne Feigenblatt hinzustellen. Welcher anständige Mann würde sich unterfangen, obigen Vers seiner Geliebten in's Gesicht zu sagen, und welches züchtige Mädchen würde dergleichen ohne schamerröthende Entrüstung sich sagen lassen? Die wahre Poesie der Materie, die gewiß auch ihre hohe Berechtigung hat, ist keuscher oder zum allerwenigsten doch decenter — das wahre Gefühl deutet nur an, es läßt mehr errathen, als es wirklich sagt. Die vier ersten Gedichte von Franz Hoffmann stehen dem eben angeführten würdig zur Seite und liefern da, wo sie nicht gerade denselben materiellen Ton anstimmen, Muster echter Mondscheinspoesie als z. B. Nr. 4:

> Du bist so mild, so engelrein,
> So ganz wie lieber Mondenschein!

Herr Lux hat diese Gedichte mit einer ihrem Empfindungsinhalte so entsprechenden Musik versehen, daß er dadurch den Neid aller Gumbert, Kücken und wie die Heroen dieser Gattung sonst heißen, erregen wird. Man wird ihm die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er überall den echten, rechten Salonton getroffen, als z. B.



ja man wird zugestehen, daß Einer, wenn er die Gattung der Gumbertiana mit Erfolg persiffliren wollte, gar nicht anders und besser verfahren könnte, als Herr Lux verfahren ist. Ihm selber ist es freilich mit diesen Liedern bittrer, böser Ernst, und gerade dieser Umstand trägt ungemein dazu bei, ihre wahrhaft komische Wirkung zu erhöhen. Bei alledem tritt Herr Lux mit einer gewissen Sicherheit, Festigkeit, Routine auf, sein Rhythmus bewahrt stets eine gerade Haltung; ja es scheint, als ob er stets ängstlich darauf bedacht gewesen sei, nur viertactige Perioden zu liefern, und als ob nur diesem viertactigen Rhythmus zu Gefallen der Text zuweilen etwas auseinander gezerrt sei, wie z. B. im ersten Liede. Darum hält er es auch für eine arge Neuerung, den Gesang schon auf dem Schlußtacte des Vorspiels, das Nachspiel schon auf der Schlußnote des Gesangs beginnen zu lassen — Vor- und Nachspiel haben mit dem eigentlichen Liede gar nichts weiter zu thun, und müssen deßhalb durch Ganzschlüsse und Pausen möglichst von ihm getrennt werden, wie z. B. das Ritornello des ersten Liedes:



welches nachher am Schlusse als Nachspiel in derselben Weise wiederkehrt. — Ein Anderer hätte es vielleicht so zusammengezogen:



und diesen Satz auf der Schlußnote (As) des Liedes wieder eintreten lassen; doch auf dergleichen schlüpfrige Pfade würde sich Herr Lux um Alles in der Welt nicht begeben — er fühlt sich sicherer und behaglicher im alten Geleise. Nur ein einzig Mal hat er sich zu größerer Kühnheit ermannt — in Nr. 2 findet sich ein plötzliches Ueberspringen aus der Haupttonart Es-Dur nach H-Dur, welches ganz neu und überraschend wirkt. Der Componist durfte diesen kühnen Sprung um so eher risquiren, als im Texte Nelke und Granate, Sterne und Rosen einander gegenüberstehen. Von H-Dur nach Es-Dur zurück scheint der Sprung weniger bequem, wenigstens zieht es Herr Lux vor, stufenweise (H-Dur — E-Dur — A-Dur — F-Dur — B-Dur — Es-Dur) zurückzukriechen. —

Julius Schäffer.

Robert Schumann, Op. 107. **Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — Cassel, C. Luckhardt. Heft 1. 12½ Sgr. Heft 2. 15 Sgr.**

Es ist in diesen Gesängen weniger der reine Standpunct des Gesanges festgehalten als vielmehr Musik zu den Texten gegeben. Das specifische Element des Gesanges tritt vor dem andern, die Dichterworte durch eine Singstimme und Pianoforte musikalisch darzustellen, in den Hintergrund. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet zeigen uns die vorliegenden sechs in Musik gesetzten Gedichte sowohl hinsichtlich ihrer musikalischen Auffassung als auch rücksichtlich ihrer formellen Gestaltung sehr interessante Tonbilder, die namentlich reich sind an einer prägnanten Charakterzeichnung, die überhaupt das vorwiegende Moment bildet. Ein oberflächlicher Sinn, dem freilich eine geistige Bedeutung der Tonkunst auch auf diesem Gebiete noch nicht aufgegangen ist, dürfte ihnen nur schwer beikommen. Sie wurzeln so recht eigentlich in Schumann'scher Gefühlsweise und wehen uns zarte Düfte zu aus dem Lande der Romantik, das uns der Meister in so vielen seiner Liedcompositionen in einer nur ihm eigenthümlichen Weise zu eröffnen versteht.

Joachim Raff, Op. 49. **Drei Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 17½ Sgr.**

— — —, Op. 50. **Zwei italienische Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. — Ebendas. Pr. 17½ Sgr.**

Der Componist zeigt in sämmtlichen Liedern, daß es ihm um ein höheres Moment als das rein wohlklingende zu thun ist. Es ruht in ihnen viel Innerlichkeit und geistiges Leben, das sich in der Singstimme durch einen glatten und frischen Zug geltend zu machen weiß. Zu wünschen dabei nur ist, daß er in der Pianofortebegleitung weniger die kunstvollen harmonischen Verschlingungen und das stellenweise allzu Knappliche vorwalten ließe. Es hat die Begleitung keinen wesentlichen Antheil am Ausdrucke, sondern bietet blos die nöthige harmonische Unterlage.

Daher dürfte sich leicht Jemand davon abschrecken lassen, dem die nöthige Ueberwindung der Schwierigkeiten mangelt. Es sei dies im Interesse des Componisten gesagt, der, wie schon bemerkt, die höhere Befähigung in sich trägt, geistiges Leben bei formeller Abrundung zum Ausdruck zu bringen, aber in der technischen Ausstattung sich mehr beherrschen muß. Bemerkt man in den Liedern Op. 49 mehr die Richtung nach innen, ein seliges Sichversenken in die Tiefe des Herzens, so spricht sich in den italienischen Liedern die südliche Gluth aus, die nach außen drängt. Es ist in ihnen das fremdländische Element in der erwünschtesten charakteristischen Eigenthümlichkeit wiedergegeben, freilich nur wiederum zu wünschen, daß die Clavierpartie weniger Schwierigkeiten darbieten möchte.

Em. Klitzsch.

Ueber den dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke.

Von Theodor Uhlig.

III.

a) Wagner's Programm zur „heroischen" Symphonie.

Diese höchst bedeutsame Tondichtung — die dritte Symphonie des Meisters und das Werk, mit welchem er zuerst seine ganz eigenthümliche Richtung einschlug — ist in vielen Beziehungen nicht so leicht zu verstehen, als es ihre Benennung vermuthen ließe, und zwar gerade weil der Titel „heroische Symphonie" unwillkührlich verleitet, eine Folge heldenhafter Beziehungen in einem gewissen historisch dramatischen Sinne durch Tonbildungen dargestellt sehen zu wollen. Wer mit einer solchen Erwartung sich zum Verständnisse dieses Werkes anläßt, wird zunächst verwirrt und endlich enttäuscht werden, ohne in Wahrheit zu einem Genusse gelangt zu sein. Wenn ich mir daher erlaube, die Ansicht, die ich mir selbst von dem dichterischen Inhalte dieser Tonschöpfung gewonnen habe, so gedrängt wie möglich hier mitzutheilen, so geschieht dies in dem aufrichtigen Glauben, manchem Zuhörer der bevorstehenden Aufführung der heroischen Symphonie ein Verständniß zu erleichtern, das sie selbst sich nur bei öfter wiederholter Anhörung besonders lebenvoller Aufführungen des Werkes würden verschaffen können.

Zunächst ist die Bezeichnung „heroisch" im weitesten Sinne zu nehmen, und keineswegs nur etwa als auf einen militärischen Helden bezüglich aufzufassen. Begreifen wir unter „Held" überhaupt den ganzen, vollen Menschen, dem alle reinmenschlichen Empfindungen — der Liebe, des Schmerzes und der Kraft — nach höchster Fülle und Stärke zu eigen sind, so erfassen wir den richtigen Gegenstand, den der Künstler in den ergreifend sprechenden Tönen seines Werkes sich uns mittheilen läßt. Den künstlerischen Raum dieses Werkes füllen all die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist, sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äußert, daß sie, nach aufrichtigster Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischsten Kraft vermählenden, Abschluß ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke.

Der erste Satz umfaßt, wie in einem glühenden Brennpunkt, alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosesten, jugendlich thätigsten Affecte. Wonne und Wehe, Lust und Leid, Anmuth und Wehmuth, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbstgefühl, wechseln und durchdringen sich so dicht und unmittelbar, daß, während wir alle diese Empfindungen mitfühlen, keine einzelne von der andern sich merklich loslösen kann, sondern unsere Theilnahme sich immer nur dem Einen zuwenden muß, der sich uns eben als allempfindungsfähiger Mensch mittheilt. Doch gehen alle diese Empfindungen von einer Hauptfähigkeit aus, und diese ist die Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Aeußerung der Ueberfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstückes: sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zusammen, und in ihrer trotzigsten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu sehen, einen Titanen, der mit den Göttern ringt.

Diese zerschmetternde Kraft, die uns mit Entzücken und Grauen zugleich erfüllt, drängte nach einer tragischen Katastrophe hin, deren ernste Bedeutung unserm Gefühle im zweiten Satze der Symphonie sich kundgiebt. Der Tondichter kleidet diese Kundgebung in das musikalische Gewand eines Trauermarsches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung theilt sich uns in ergreifender Tonsprache mit: eine ernste, männliche Wehmuth läßt sich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Thräne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeisterten Ausrufe an. Aus dem Schmerze entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieser Kraft suchen wir unwillkürlich wieder den Schmerz auf; wir

geben uns ihm hin bis zum Vergehen im Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unsere vollste Kraft zusammen: wie wollen nicht erliegen, sondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nun auf dem starken Wogen eines muthigen männlichen Herzens. Wem wäre es möglich, in Worten die unendlich mannigfaltigen, aber eben unaussprechlichen Empfindungen zu schildern, die vom Schmerz bis zur höchsten Erhebung, und von der Erhebung bis zur weichsten Wehmuth, bis zum letzten Aufgehen in ein unendliches Gedenken, sich berühren? Nur der Tondichter vermochte dies in diesem wunderbaren Stücke.

Die Kraft, der — durch den eigenen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Uebermuth genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer muthigen Heiterkeit. Das wilde Ungestüm in ihr hat sich zur frischen, muntern Thätigkeit gestaltet; wir haben jetzt den liebenswürdigen, frohen Menschen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinschreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner erschallen läßt; und was er bei alle dem empfindet, das theilt uns der Meister in dem rüstig heitern Tonbilde mit, das läßt er uns von jenen Jagdhörnern endlich selbst sagen, die der schönen, fröhlichen, doch auch weich gefühlvollen Erregung des Menschen selbst den musikalischen Ausdruck geben. In diesem dritten Satze zeigt uns der Tondichter den empfindungsvollen Menschen von der Seite, welche derjenigen entgegengesetzt ist, von der er ihn uns im vorangehenden zweiten Satze zeigte: dort der tief und kräftig leidende, — hier der froh und heiter thätige Mensch.

Diese beiden Seiten faßt der Meister nun in dem vierten — letzten — Satze zusammen, um uns endlich den ganzen, harmonisch mit sich einigen Menschen in den Empfindungen zu zeigen, in denen selbst das Gedenken des Leidens sich zu Trieben edler Thätigkeit gestaltet. Dieser Schlußsatz ist das nun gewonnene, klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes. Wie wir dort alle menschlichen Empfindungen in den unendlich mannigfaltigsten Aeußerungen bald sich durchdringen, bald heftig verschiedenartig sich von sich abstoßen sahen, so einigt sich hier diese mannigfaltige Unterschiedenheit zu einem, alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohlthuender plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt und der unendlichsten Entwickelung, von der zartesten Feinheit bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein all die zarteren und weicheren Empfindungen, die sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes entwickeln, welches endlich an dem — durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden — männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannigfaltigster Theilnahme sich als die überwältigende Macht der Liebe offenbart. Diese Macht bricht an dem Schlusse des Satzes sich volle, breite Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an, und in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus, weich und zärtlich beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle sich steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier ist es, wo noch einmal dieses Herz das Gedenken des Lebensschmerzes äußert: hoch schwillt die liebeerfüllte Brust, — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfaßt, wie Wonne und Weh als rein menschliches Gefühl ein und dasselbe sind. Noch einmal zuckt das Herz und es quillt die reiche Thräne edler Menschlichkeit: doch aus dem Entzücken der Wehmuth bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die sich der Liebe vermählte und in der nun der ganze, volle Mensch uns jauchzend das Bekenntniß seiner Göttlichkeit zuruft.

Nur in des Meisters Tonsprache war aber das Unaussprechliche kund zu thun, was das Wort hier eben nur in höchster Befangenheit andeuten konnte.

b) Historische Notizen zu den drei Programmen Wagner's.

Es war im Jahre 1846, als Wagner eine Aufführung der neunten Symphonie in dem alljährlich am Palmsonntage stattfindenden (einzigen) großen Concerte der Dresdner Hofcapelle zum Besten ihrer Wittwenpensionscasse in Vorschlag brachte. Bis dahin war diese Symphonie in Dresden nur einmal (im Jahre 1838) aufgeführt worden und zwar ohne ein besonderes Interesse der Ausführenden, wie auch ohne den geringsten Erfolg bei dem Publikum, dem sie daher als eines jener absonderlichen Werke Beethoven's gelten mußte, die man entweder als verrückt zu belächeln oder als ungenießbar zu ignoriren geneigt ist. In Folge dieser Gleichgültigkeit, die bei den ebenfalls stimmberechtigten Mitvorständen jener vor allen Dingen zu berücksichtigenden Pensionscasse geradezu als Voreingenommenheit gegen das Werk sich zeigen mußte, bedurfte es allerdings der hohen Begeisterung Wagner's für dasselbe, wie des Aufgebots seiner ganzen Beredsamkeit, um seinem Vorschlag nur Annahme zu verschaffen: — die 9te Symphonie wurde also auf das Concertprogramm gesetzt und das Uebrige

der Gnade des Himmels anheimgestellt. Wagner verfaßte sein Programm zu diesem Tonwerke, gab es im Textbuche dem Publikum schon vor der Aufführung in die Hände und — die Wittwenpensionscasse der königl. sächs. Capelle machte die stärkste unter allen ihren Einnahmen, das Werk selber aber mußte und konnte sogleich im nächstfolgenden Palmsonntags-Concerte (1847), sodann zwei Jahre später (1849) unter lebhafter Theilnahme des Publikums wiederholt werden und würde bis auf heute wahrscheinlich noch weitere Wiederholungen erfahren haben, wenn Wagner's Entfernung von Dresden nicht auch in dieser Beziehung die gedeihliche Fortführung verdienstlichen und lobenswerthen Beginnens unmöglich gemacht hätte. Wagner also gebührt der Ruhm, die 9te Symphonie in Dresden eingeführt und — so weit man den Ausdruck hier gebrauchen darf — „populär" gemacht zu haben, d. h. nicht allein seinen immerhin höchst ausgezeichneten Leistungen als blos musikalischer Dirigent, sondern vor Allem und zum weit größeren Theile seinen erfolgreichen Bemühungen um eine Uebersetzung des inhaltsvollen Werkes in eine Sprache, welche eben Allen verständlich war. Oder wer wollte hier mit offenen Augen nicht sehen? Könnte man wirklich glauben, die Musiker Dresden's hätten in den wenigen Jahren, die zwischen der allerersten Aufführung der 9ten Symphonie und der Wiederaufnahme des Werkes durch Wagner liegen, von selber sich so völlig umgewandelt, daß sie Das, was ihnen damals als ein Ausfluß totaler Verrücktheit galt, jetzt auf einmal als höchste Leistung des größten Tondichters ansehen würden? — oder das Publikum sei nun endlich in die musikalische Eigenthümlichkeit auch des letzten Beethoven so tief eingedrungen, daß es jetzt die Werke desselben (warum dann nicht auch die Sonaten und Quartette) „musikalisch zu verstehen" vermöchte? — oder der Unterschied zwischen den beiden Ausführungsweisen des Tonwerkes, der Wagner'schen und der vor Wagner'schen, sei in rein musikalischer Beziehung ein solch unerhörter gewesen, könne überhaupt ein solcher sein, daß daraus auf die Masse der Ausführenden wie der Zuhörenden Wirkungen von geradezu entgegengesetzter Art hervorgehen könnten? Man mag sich daher wenden und drehen, wie man will: Alles wohl erwogen, so wird man offen einzugestehen haben, daß das Programm Wagner's es war, welches sich den größten Antheil an dem Erfolge der 9ten Symphonie in Dresden zuschreiben durfte. Und Gleiches würde sich an allen Orten und unter allen Umständen zeigen, wo es gälte, dieses oder ein anderes der großen Tonwerke aus Beethoven's späterer Zeit den Musikern und dem Publikum erst bekannt zu machen. Dagegen muß man sagen, daß der Antheil etwaiger Programme zu bereits accreditirten Tonwerken an dem Erfolge (nicht aber an dem Verständnisse) derselben allerdings um etwas geringer zu veranschlagen sein dürfte. Des Nach- und Mitdichters Verdienst an dem Kunstgenuß, den man in Dresden durch den Besuch der Proben und Aufführungen der 9ten Symphonie sich bereitete, wurde hier auch anerkannt, zwar nicht öffentlich von der Kritik, wohl aber privatim mit und ohne klares Bewußtsein: — die allgemein, aber nicht specifisch musikalisch, Gebildeten nämlich bekannten ohne Scheu, daß erst Wagner's Programm sie für das Werk überhaupt interessirt und ihnen ein Verständniß desselben ermöglicht hätte, während die sogenannten Musikverständigen unter vielen anderen schönen Dingen sich auch einbildeten, das Interesse, das sie jetzt auf einmal an der Musik der 9ten Symphonie nahmen und das früher doch gar noch nicht vorhanden, nicht einmal angedeutet war, sei ein rein musikalisches Interesse, hervorgerufen keineswegs durch Wagner's Programm, sondern durch ihre eigenen tiefen musikalischen Kenntnisse. Die Dresdner Localkritik erklärte freilich die Bemühungen Wagner's um ein allgemeineres und regeres Interesse an der letzten Symphonie eines Beethoven für ebenso „anmaßend" als „überflüssig", wie denn Wagner überhaupt bei allen seinen künstlerischen Unternehmungen, sie mochten noch so glänzend ausfallen, stets des ausgesuchtesten Tadels dieser Kritik sich zu erfreuen hatte, was ihm um so viel mehr zur Ehre gereichte, als es die Träger derselben in der öffentlichen Meinung vollends herabsetzen mußte: — machte doch diese Kritik es ihm sogar zum Vorwurfe, daß er die Symphonie „auswendig" dirigirte! Genug hiervon an dieser Stelle: — wenn aber einmal in Wagner's Sache nichts Besseres mehr zu thun sein wird, dann will ich an eine Ausführung des hier nur angedeuteten Punktes gehen, und da werden gar curiose Dinge zum Vorschein kommen! — Es ist wohl allgemein bekannt, daß Wagner's Programm zur 9ten Symphonie auch bei den Aufführungen dieses Werkes in Weimar und auf dem Ballenstädter Musikfeste seine höchst bedeutsame Rolle gespielt hat. Auf den Grund aller dieser, wie der früheren gegentheiligen Erfahrungen hin ist nun im Interesse des Werkes, wie in dem des Publikums jedem Dirigenten, der die 9te Symphonie öffentlich aufführt, dringend anzurathen, sich dabei des Wagner'schen Programmes zu bedienen: es wird dasselbe durch den Abdruck in dieser Zeitschrift der allgemeinsten Oeffentlichkeit übergeben, wie nicht minder auch die übrigen Programme. Wagner's Programme zur heroischen Symphonie und zur Coriolanouvertüre sind in den letzten Jahren (1850 — 52) in Zürich entstanden, wo bisher jeden Winter einige der

großen Beethoven'schen Orchesterwerke unter seiner Leitung zur Aufführung gelangten. Auch in Zürich befand Wagner sich in ähnlichem Falle wie in Dresden, insofern diese Tonwerke dort so gut als noch gar nicht bekannt waren. Ohne diesen Umstand würden die Programme, namentlich das zur Symphonie, wohl nicht entstanden sein; denn wie sehr auch die Erfahrungen mit der 9ten Symphonie in Dresden Wagner hätten anspornen sollen, um die Aufdeckung und das allgemeinere Verständniß des poetischen Gehaltes in den übrigen großen Tonwerken Beethoven's sich zu bemühen, so ist er doch keineswegs der Mann, der sich an den Schreibtisch setzt, um Symphonieprogramme in Vorrath zu verfertigen oder der leidigen Vollständigkeit wegen das Ueberflüssige mit dem Nothwendigen in einen Topf wirft: — Veranlassung durch das Leben selber muß ihm werden und ein wirkliches Bedürfniß in diesem Leben muß er ersehen, wenn er sich aufgefordert fühlen soll, nach solchen Seiten hin etwas zu thun. Und Veranlassung wie Bedürfniß fand er rücksichtlich der heroischen Symphonie und der Coriolanouvertüre in Zürich vor. Meine Nachrichten über die Erfolge der Wagner'schen Programme zu den eben genannten Werken stützen sich allerdings nicht auf die eigene Anschauung, wohl aber auf die Mittheilungen eines Freundes, der Augen- und Ohrenzeuge der Proben und Aufführungen dieser Werke in Zürich gewesen ist. Er erzählt mir in Bezug auf das Programm zur „heroischen Symphonie", daß zunächst die Wirkung dieses Programm's auf die ausführenden Musiker eine ganz außerordentliche und schlagende gewesen, daß mit ihm Wagner es gelungen sei, diese Musiker von ganz gewöhnlichem Schlage und alltäglichen Fähigkeiten zu Gesammtleistungen zu befähigen, von denen weder sie selber noch das Publikum vorher eine Ahnung gehabt hätten. Den Musikern gegenüber hat Wagner natürlich in den Proben sein Programm ganz speciell erläutert; hier genügt in dieser Beziehung der Hinweis auf diejenigen Stellen desselben, zu denen man die Musik gewissermaßen mit Händen zu greifen vermag: ich meine den sogenannten Durchführungstheil des ersten Satzes gegen die Mitte, wo die gewaltigste aller musikalischen Steigerungen stattfindet, und den Schlußhaupttheil des vierten Satzes, wo mit der langsamen Bewegung das (so zu sagen) „weibliche" Thema zur ausschließlichen Geltung gelangt. — Ueber das Programm zur „Coriolanouvertüre" hier nur, daß es erst im letzten Winter entstanden ist und das Verlangen der Züricher Musiker nach einem derartigen Verständniß großer inhaltsvoller Tondichtungen dergestalt gesteigert hat, daß sie selber nach der ersten Probe zur Tannhäuser-Ouvertüre, deren Aufführung später stattfand, den Componisten um ein ähnliches Programm zu derselben ersuchen zu müssen glaubten. Als Grund für diese Bitte gaben sie an, „daß sie dann die Musik besser spielen würden." Dies gab Wagner directe Veranlassung zur Abfassung seines Programms zur Tannhäuser-Ouvertüre, dessen Mittheilung in dieser Zeitschrift später ebenfalls erfolgen soll. Wenn nun die Programme Wagner's so anregend und fördernd schon auf die Musiker und ihre Ausführungsweise sich erwiesen, so bedarf es kaum der Erwähnung, daß das Publikum in ihnen eine noch viel erwünschtere Hülfe für das Verständniß und den Genuß der betreffenden Beethoven'schen Tonwerke finden mußte. Sollten aber in Folge der mit den Wagner'schen Programmen gemachten Erfahrungen wieder einige der vielen Einbildungen unserer Musikreligiösen zum Teufel zu gehen drohen, so wird man es allerdings darauf ankommen lassen müssen und kann sich dann mit der unumstößlichen Gewißheit trösten, daß trotzdem gerade noch genug solcher Einbildungen bestehen bleiben werden.

Replik des Herrn Anton Schindler

auf die

Erklärung, resp. Protestation des Herrn Fürsten Nikolaus Boris Galitzin

in Nr. 6 (6ten August) dieser Blätter.

(Schluß.)

Diese Aussage belehrt uns, daß Beethoven schon wegen Erhalt des Honorars für das erste Quartett Schritte nach Rußland gethan, was mir bereits entgangen. Wie steht es somit um die Wahrheit in den Erklärungen des Fürsten, daß er schon im Jahre 1822 Beethoven das Honorar für das erste Quartett mit 50 Ducaten zugeschickt habe? In der Gazette musicale setzt der Fürst noch hinzu: „Réponse de Beethoven, qui se confond en remerciments sur mon empressement à solder un oeuvre qui n'est pas même commencé." Dies hätte der stolze Künstler wirklich gethan, der seinen Grundsätzen der hohen Aristokratie gegenüber nicht das Geringste vergeben? Er hätte sich vor dem russischen Fürsten wirklich so tief verbeugt und sich in Danksagungen für einige Ducaten erschöpft?*) Unglaublich! Wir alle wissen zu gut,

*) Auffallenderweise spricht der Fürst in der Gazette musicale von Ducaten und auch von Gulden. „Aussitôt (1822) la somme de 50 florins lui est expédiée" etc. Weiter unten wieder: „Ces deux circonstances furent cause que les 50 florins du troisième quatuor furent remis à Charles Beethoven."

daß die Unterhandlung mit dem Fürsten erst im Frühling 1824 begonnen, (wenn auch ein Brief schon 1822 mit Anträgen gekommen sein sollte,) da uns dessen Briefe vorgelegt wurden.*) Im Sommer 1824 ward das erste Quartett, Op. 127, geschrieben, und schon zur Herbstzeit nach Petersburg abgeschickt. Wer da immer zu sagen wagt, er habe Beethoven vorausbezahlt, bevor er das bestellte Werk erhalten, beleidigt seine Ehre gröblich. Niemals hat Beethoven ein Honorar im voraus angenommen! Keiner seiner Verleger wird das zu sagen wagen, und von einem ihm ganz Fremden sollte er es, sogar noch zwei Jahre bevor er die Feder angesetzt hatte, angenommen haben? Schon haben öffentliche Organe, auch die Rhein. Musikzeitung, diese Aussage des Fürsten für factisch hingenommen; mögen sie sich ja corrigiren und die Ehre des großen Meisters auch in solchen Dingen mit aufrecht erhalten helfen.

Wie Beethoven es mit Eincassirung seiner Honorare immerhin gehalten und von seinen auswärtigen Verlegern gehalten haben wollte, das bezeugen zwei seiner Briefe an Hrn. C. F. Peters in Leipzig, abgedruckt in Nr. 21 der Neuen Zeitschrift für Musik, 1837. Am 3. August 1822 schreibt er ihm: ... „Bis 15. d. M. wird alles abgegeben werden können, ich erwarte darüber Ihre Verfügung und werde keinen Gebrauch von Ihrem Wechsel machen.“ Am 20. März 1823 bemerkte er ihm wiederum: „Die Honorare fürs Allgemeine weisen Sie nie eher an, als bis Sie von mir Nachricht erhalten, daß das Werk zum Absenden bereit ist.“ Dies sein beständiger Grundsatz im sogenannten Geschäftsverkehr. — Thatsächliches in Bezug auf das 2te und 3te Quartett will ich hier übergehen. Es wird immer noch zurechtkommen bei dem Injurien-Proceß, mit dem mich der Fürst bedroht, wenn ich nicht sogleich widerrufe. Dieser Proceß kann jedenfalls eine ergiebige Quelle von pikanten Notizen für den nachfolgenden Biographen Beethoven's werden.

Wie in der Deutschen, so auch in der französischen Protestation beruft sich der Fürst auf das Wiener Banquierhaus, Henikstein u. Comp. In der französischen heißt es aber noch ausdrücklich: „Les incrédules peuvent demander à voir les quittances autographes de ces divers envois chez les banquiers Henikstein de Vienne, et en recevoir la confirmation de Mr. Charles Beethoven lui-même, demeurant au Faubourg de Josephstadt, 221, à Vienne.“

*) Es wird nicht überflüssig sein zu bemerken, daß der Fürst die Bedingung gestellt, jedes der drei Quartette ein volles Jahr hindurch allein zu besitzen, bevor es im Druck erscheint. Beethoven ging darauf ein.

Dieser Weisung folgte ich mit buchstäblicher Mittheilung vorstehender Stelle. Die Antwort der Herren Henikstein u. Comp. von 4. d. (mir erst am 17. zugegangen) lautet: Daß sie dem Fürsten Galitzin in Folge seiner Aufforderung bereits vor längerer Zeit alle gewünschten Aufklärungen in der Beethoven'schen Angelegenheit ertheilt haben, darum sie mich nur wieder an den Fürsten weisen können, welcher allein im Stande ist den wahren Sachverhalt auseinander zu setzen.“ — So! Der Fürst verweiset les incrédules an den Banquier, dieser wieder zurück an den Fürsten, und Hr. Carl van Beethoven wohnt zufolge Meldung des Hrn. Aloys Fuchs nicht mehr in Wien, wo aber? ist ihm und Hrn. Holz nicht bekannt. Was kann aber dieser Neffe Beethoven's in der fraglichen Sache wissen oder bezeugen, da er in den letzten Lebensjahren seines Oheims nur selten in dessen Nähe sich befand, bei der Todeskatastrophe aber, und viele Jahre nachher noch, als Militär ferne von Wien gewesen?

Von dem Bankhause Stieglitz u. Comp. in Petersburg ist mir bis heute keine Antwort zugekommen. Durch Vermittlung eines dortigen Bekannten ersuchte ich um einen kurzen Auszug aus Beethoven's letztem Brief an dieses Haus — darauf die Antwort erfolgte, wie ich sie in meinem Buche angebe. — Es ist jener Brief von Hrn. v. Breuning's Hand geschrieben und von Beethoven unterzeichnet, indem wir Beide während des viermonatlichen Krankenlagers unsers Freundes alle Correspondenz nur mit dessen Unterschrift versehen abgehen ließen; so sind die Briefe an Moscheles und Sir G. Smart in London, und verschiedene noch an Verlagshandlungen, von mir abgefaßt und geschrieben.

Und somit blieb mir für diesmal nur noch die Beantwortung der von dem hohen Herrn zu Harkoff gestellten und als kräftiges Argument gelten sollenden Frage übrig, die heißt: „Wenn Beethoven über mich zu klagen hatte, warum widmete er mir denn die Ouvertüre Op. 124 nach den Quartetten und dies, ohne daß ich es verlangt hatte und ohne mein Wissen?“ — Diese Widmung erfolgte schon um die Mitte des Jahres 1825 — bevor noch das 2te Quartett in A-Moll beendigt war und Beethoven die bevorstehenden Schicksale mit den Quartetten nicht ahnen konnte — weil die Verlagshandlung Schott in Mainz sich mit Herausgabe der angekauften Werke, sonach auch mit dieser Ouvertüre, beeilen wollte, mithin deren Titelblatt in Ordnung kommen mußte. Diese Widmung erfolgte ferner auf ungestümes Verlangen des Bruders Johann — aus oben angeführten Gründen — und der Meister willfahrte diesem Verlangen, um Ruhe zu haben. Der Titel dieses Werkes sollte

demnach wohl so zu lesen sein: „Ouverture, composée par Louis van Beethoven, et dediée à tel et tel par Jean van Beethoven, Pharmacien. Diese Ouvertüre, (darüber Herr v. Lenz in seinem neuen Werke: „Beethoven und seine drei Style" viel factisch Unwahres aussagt, resp. commentirt, das zu widerlegen hier nicht am Orte) ward bekanntlich zur Feier der Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt geschrieben, bei welcher Gelegenheit — 3ter October 1822 — ich die Ehre hatte mich mit Beethoven an der Spitze des Orchesters zu befinden. Dieses für den Verfasser dieser Replik wichtige Ereigniß, indem der große Meister ihn anbei in seine künstlerische Laufbahn eingeführt, zu der er ihn während ihres beiderseitigen Zusammenseins den ganzen Sommer 1822 in Baaden bei Wien vorbereiten half, steht in Beethovens Biographie S. 120 u. f. kurz angegeben. Im Druck erschien diese Ouvertüre anfangs 1826, das erste Quartett, Op. 127, aber im December 1825. (Siehe Cäcilia.)

Zum Schluß nochmals die Versicherung, daß wir Alle den Auseinandersetzungen des Fürsten mit Ungeduld entgegen sehen. Mögen diese nach jeder Seite hin so genügend sein, daß an der Ehre jedeseinen an der Sache Betheiligten kein Makel haften bleibe. Möge es sich herausstellen, daß dieser Conflict lediglich der Vereinigung von Umständen und Zufällen, vielleicht auch der großen Entfernung zuzuschreiben ist, welche die redenden und handelnden Personen von einander getrennt hielt. Aber — die 500 Ducaten?! —

Frankfurt a. M. den 24. Sept. 1852.

A. Schindler.

Breslauer Musikzustände.

Daß Breslau weit und breit für einen musikalischen Ort gilt, und dies in mannigfacher Beziehung auch wirklich ist, bedarf wohl keiner Bestätigung mehr; — daher denn auch eigentlich davon hier kein Wort weiter.

Wie es aber musikalisch ist darüber dürfte dem, den Breslau in diesem Betrachte nicht gerade nahe steht, doch wohl noch manches Neue und auch Interessante gesagt werden können.

Vor Allem hat man hier unter Anderem viel sogenannte Kirchenmusik; an jedem Sonntage wohl oft in zehn und mehr Kirchen, evangelischen und katholischen, zugleich; zuweilen sogar an Wochentagen. Indem sich aber dazu die musikalischen Kräfte sehr zersplittern und deshalb natürlich auch sehr mittelmäßige herangezogen werden müssen, so ist sie gemeinhin von einer für die größern Kirchen äußerst schwacher Besetzung und hier und da auch mangelhaft executirt. Besonders aber leidet sie an dem Gebrechen schlechter Auswahl der zu Gehör gebrachten Sachen. Sowohl die meisten Messen, welche in den katholischen Kirchen, als auch die Hymnen und Cantaten, die in den evangelischen zur Aufführung kommen, sind — alles Mögliche, aber nur keine wahre Kirchenmusik. Man kann lange herumhören, ehe man etwas von den wahren Kirchencomponisten, namentlich den ältern, zu hören bekommt. Die ihrer Zeit so achtbaren Bestrebungen des verdienstvollen Siegert von St. Bernhardin scheinen also gerade hier in Breslau keinen sonderlich fruchtbaren Boden gefunden zu haben. Ab und zu hörte Referent wohl einmal etwas Gutes in der beneidenswerthen Marien-Magdalenen-Kirche von dem wackern Cantor Kahl aufführen. Leider hat er es nur sehr zu beklagen, daß ihn keiner der hiesigen größern Singvereine darin unterstützt. Uebrigens ist es ja aber immer sehr verdienstlich, daß sich Breslau noch fort und fort seine kunstvollere Psalmodie so treu bewahrt, während sie in andern größern Oertern Deutschlands fast ganz zu verschwinden scheint.

Mangel an Theater- und insbesondere Opern-Musik hat Breslau aber auch nicht. Wenn hier aber noch bis ganz vor Kurzem Fräulein Babnigg gewissermaßen als das Non plus ultra aller Operngesangskunst gefeiert wurde, ferner der Theaterraum oft so gut wie ganz leer ist, wenn solche Opern wie Don Juan, der Freischütz oder ähnliche gegeben werden, und etwa nur dann ein Drängen des Publikums, wie wenn man sich erstoßen wollte, zu den Pforten des Musentempels stattfindet, wenn vielleicht eine neu decorirte Wolfsschlucht oder eine neue Scenerie des Höllenrachens zur Darstellung gebracht wird, endlich aber die Orchestercapelle ihre guten Dienste auch der Gartenunterhaltung durch fleißiges Abspielen von beliebten Polka's, Quadrillen, Potpourris, Walzern à la Strauß, mitunter freilich auch wohl großen Ouvertüren, Beethoven'schen und Spohr'schen Symphonien, dirigirt von Hrn. Oberorganist Hesse (!!) widmet; so kann man allenfalls schon daraus abnehmen, wie der Musikzustand Breslau's, Künstler und Kunstpublikum betreffend, in dieser Hinsicht wohl sein dürfte. Das Nähere darüber zu sagen, muß sich der Referent für diesmal aus sehr erheblichen Gründen auf eine andere Zeit versparen.

Von sogenannter Garten- und Gartensalon-Musik einige Worte zu sagen, mahnt es ihn hier aber um so dringender, als diese mit dem ganzen Musikculturzustande des Ortes genauer als irgend etwas in Verbindung steht. Auch ist gerade diese vielleicht nirgends häufiger und besser zu hören als

in Breslau. Manchmal an einem Tage in drei, vier Gärten zugleich volle Orchestermusik; in andern aber wenigstens wieder Harmoniemusik von Blech= und andern Blas=Instrumenten. Denn die Breslauer lieben es, ihren Kaffee oder ihr Glas Bier nur unter Trommel= oder Paukenschlag und Trompeten= oder andern Geschmetter zu trinken und dabei ihr Dolce far niente zu haben. So zieht sich dann aber allmählig die solidere, meistens mit einiger Selbstthätigkeit verknüpfte Musiktheilnahme, wie sie in musikalisch=gebildeten Familiencirkeln stattfinden kann oder bei eigentlichen höhern Concertproductionen ihr Genüge findet, immer auffallender in diese eben nur leichtamüsirende, zeitvertreibende und rein passiven Genuß verschaffende hinüber; und — da nun andrerseits in den meisten Männergesangvereinen — diesem, unserer Zeit specifisch angehörigen Musikgattungswesen, — die liebe Tonkunst auch nur den zweiten Rang der Thätigkeit einnimmt; — (was den ersten, ist leicht zu errathen!) — so sinkt der Sinn und das Verständniß für gediegene, geschweige denn classische Tonkunst und deren ernste Betreibung hier Orts immer mehr. — „Aber jene guten Ouvertüren, Symphonien von Beethoven, Spohr u. s. w., die doch auch da zu hören sind", — so wird man einwenden, — „widersprechen diese nicht solchen Behauptungen?" Ja, so scheint's, und ist doch nicht so. Denn einmal fehlt für solche großartige Sachen schon die rechte Besetzung, zumal im Garten, wo unendlich viel Effect sowohl der Stärke als der feinern Nüancirung, die noch lange kein bloßes Springen von fff zu ppp und umgekehrt ist, verloren geht; dann aber gebrichts auch Spielern und Hörern dem vielen Plaudern, Gläserklingen und geräuschvollem Hin- und Herwandeln der Promenirenden gegenüber viel zu sehr an der rechten Disposition zu solcher Anhörung und Ausführung, wie grandiose Tonkunstwerke sie fordern; — und endlich geht solchen großen und werthvollen Sachen so viel Nichtssagendes, Tändelndes oder Nervenabreizendes vorne und hintennach, — oder, kurz zu sagen, dergleichen Gartenconcerte sind so loser und lappenartiger Beschaffenheit, daß weder an eine recht vorbereitete Empfänglichkeit noch einen tief= und nachhaltigen Genuß der bessern Stücke ihres Programm's zu denken ist. Hinter der Sache steckt nur viel musikalische Großthuerei; ein echtes Seitenstück zu der academisch wissenschaftlichen, welche die hiesigen, häufig dem Staube verfallenen Stadtpromenaden durch gelehrte Nomenclaturen am liebsten zu einem botanischen Garten machen möchte.

Wie war's doch einst in musikalischem Betrachte auch in dem lieben Breslau so ganz anders, als man sich noch begnügte in öffentlichen Gärten= und Garten=Salons auch eben nur kleine leichte Salonmusik von wenigen sanft klingenden Blasinstrumenten oder einem Geigenquintett u. s. w. zu hören; — dafür aber den eigentlichen kunstmäßigen Concerten desto allgemeinere Theilnahme und Unterstützung schenkte; daneben auch wohl nur noch ein kleines unansehnliches Theatergebäude besaß, aber classische Dramen und Opern in unaussprechlicher Befriedigung des für alles Gute und Schöne damals so frisch empfänglichen Publikums ihre würdige Darstellung darin fanden; — freilich, weit und breit auch noch keine eigentlichen Männergesangvereine waren, am allerwenigsten aber großartige Musikantenfabriken, sogenannte Unterrichtsinstitute für gemeinsame Piano= oder Violinspiel=Erlernung, wo die Clavierpauker und Fiedler jetzt auf's allerwohlfeilste, — die Stunde vielleicht à ein Silbergroschen oder auch wohl noch darunter, — zu Dutzenden nach der Schablone zugestutzt und eingeschult werden; statt dessen aber ehemals fast in allen Häusern des gebildeten Breslau die edlere Tonkunst mit allem Aufwande an Kosten und Mühe ernst und wacker getrieben, musikalische Abendunterhaltungen im höhern Style veranstaltet wurden; und was etwa sonst nur noch in der Art zu ihrer Pflege geschehen konnte.

Gemeingut mag die Musik allerdings jetzt hier mehr als früher geworden sein; aber auch was für ein hinabgedrücktes und oft geradezu verpöbeltes! Solche wackere Künstler der ältern Zeit, wie etwa Hr. Kammermusikus Lüstner u. a. werden davon Zeugniß geben können.

Hält's doch heute in Breslau schon manchmal schwer auch nur einen guten Quartett= oder Quintettcirkel unter Liebhabern zu Stande zu bringen. Und daß Breslau, die zweite Residenz= und Hauptstadt im preußischen Staate, noch dazu der Sitz einer Universität, nicht einmal ein geeignet belletristisches Blatt hat, worin Artistisches, namentlich aber Musikalisches würdig besprochen werden könnte, ist doch auch merkwürdig und charakteristisch genug.

Die Straßenmusik florirt bei solcher Lage der Dinge daher natürlich hier auch nicht übel; indessen scheint es doch, als ob sie gegen andre Städte, z. B. Hamburg, Berlin ꝛc. gehalten, ihren Culminationspunkt schon etwas hinter sich hätte.

Von der höchsten Concert- und Oratoriengesangsmusik, insbesondere aber der der größern, hiesigen Singakademie, für welche der kunstgelehrte Mosewius noch mit jugendlicher Kraft zu wirken scheint, muß sich übrigens Referent das Urtheil noch vorbehalten, da sie nur des Winters stattfindet, derselbe aber noch keinen hier zubrachte.

Nächstens daher vielleicht noch eine kleine Fort=

setzung seines hier ohnehin schon etwas zu lang gewordenen Berichtes. R......r.

Kleine Zeitung.

Leipzig. In dem am 10ten October stattgehabten zweiten Abonnementconcerte kam zur Aufführung: Ouvertüre zu Euryanthe, Recitativ und Arie aus der Schöpfung (Nun beut die Flur das frische Grün) und Arie aus den Puritanern, beides gesungen von Frl. Agnes Büry; Concert für die Violine von Mendelssohn und Fantaisie-Caprice von Vieuxtemps, vorgetragen von Herrn Ferdinand Laub aus Prag; im zweiten Theile Spohr's Weihe der Töne. Frl. Büry hat eine sehr wohlklingende, gleichmäßige und reine Sopranstimme. Bei der bereits bei Besprechung ihres ersten hiesigen Auftretens erwähnten neuitalienischen Gesangsbildung dieser Sängerin ist es natürlich, daß sie in der Bellini'schen Arie mehr in ihrem Elemente war, als in der Haydn'schen, welche letztere ihr sichtlich schwer zu singen wurde. Wenn es nun einmal in einem Concerte ohne neuitalienischen Singsang nicht abgehen kann, so wäre es wenigstens zu wünschen, daß selbst diese Art Musik mehr dem Original getreu und etwas weniger „verschönert" vorgetragen würde. Auch diese Bellini'sche Arie war gegen das Ende hin bis zur Unkenntlichkeit mit Coloraturen und Fiorituren überladen, welche der Sängerin nicht immer gelingen wollten, dann so manches Tönchen in diesen brillanten Raketen wurde zerquetscht und fiel störend herab. — Herr Ferd. Laub rechtfertigte den ehrenvollen Ruf, dessen er sich als Violinist erfreut. Er hat einen gesunden, glockenreinen Ton, eine sehr bedeutende Fertigkeit und weiß mit Seele und Ausdruck zu spielen. Die Wahl der schon zum Ueberdruß oft gehörten Fantaisie-Caprice — ein langweiliges und alles Zusammenhanges entbehrendes Virtuosenstück — können wir nicht billigen. Der Künstler vermochte auch mit demselben nicht den Beifall zu erringen, der ihm nach dem Mendelssohn'schen Concerte wurde. — Im Vortrage der beiden Orchesterwerke vermißten wir den Schwung und die Begeisterung, die wir an unserem Orchester gewohnt sind. In diesem Mangel mag der Grund zu der Lauheit des Publikums zu suchen sein, mit der namentlich die Symphonie aufgenommen wurde. —

Aus **Breslau** schreibt uns unser Mitarbeiter Hr. H. Gottwald, der sich zur Zeit daselbst befindet: „Von der gestrigen Tannhäuseraufführung noch ganz berauscht — oder besser begeistert — theile ich Ihnen vorläufig nur mit: daß dieses dramatische Riesenwerk beim größten Theil des Publikums Enthusiasmus und eine wahrhaft geistige Erhebung hervorgerufen hat, mich selbst aber bis ins Innerste der Seele erschütterte. Nie im Leben wurde ich so bewegt als bei dieser Oper! Welche namenlose Freude ich empfand, als ich sah, daß ich mich inmitten eines des hohen Gegenstandes würdigen Publikums befinde, können Sie bei meiner früheren Begeisterung für das bloße Wagner'sche Princip, das „musikalische Drama", wohl denken. Ein neuer Beweis: daß die Macht der Idee, wenn sie aus dem Boden der Wahrheit entsprossen, den verdorbensten Geschmack, die verjährtesten Vorurtheile mit einem einzigen Schlage beseitigen kann. Ein ausführlicheres Referat behalte ich mir bis nach der 2ten morgigen Aufführung vor, und erwähne nur noch, daß: die Ouvertüre — staunen Sie — schon enthusiastischen Beifall erhielt, die Darsteller nach jedem Acte und zum Schluß im Verein mit dem verdienten Kapellmeister Seidelmann gerufen wurden."

Stuttgart. In der „süddeutschen Musikzeitung" kamen schon einige Mal Berichte aus Stuttgart, die von fabelhaften Entstellungen wimmeln. So namentlich in Nr. 23 (augenscheinlich von demselben Verfasser wie in Nr. 10 und 11). Ohne auf die falschen Mittheilungen einzugehen, welche auf bloßer Unkenntniß des Berichterstatters beruhen, ist es Pflicht, einige Punkte näher zu beleuchten, deren Böswilligkeit in die Augen springt.

Die Bestrebungen für Einführung des rhythmischen Chorals beim Gottesdienste sucht der Verfasser jenes Berichts in Nr. 23 so darzustellen, als sollte der rhythmische Choral für den Gebrauch der Gemeinde an die Stelle des bisher üblichen allgemeinen Kirchenliedes gesetzt werden, während er vielmehr nur für einen kleineren, geübten Chor neben jenem berechnet ist, und mit jenem zu Hebung der Andacht dienen soll. — Von der Gründung des schwäbischen Sängerbundes befürchtet er einen fatalen Umschwung, ja den Untergang des Volksgesanges. Der Zweck des Sängerbundes ist aber lediglich die Vereinigung der schwäbischen Liederkränze zu gemeinsamer Pflege des Volksgesanges und damit der Volksbildung und eines deutschen Sinnes. — Wie „die motivirten Urtheilssprüche der Hauptleiter des Bundes — der Sangeslust in den Magen gefahren sein sollen", ist schwer zu verstehen. Seit der Entstehung des Bundes war blos ein erfreuliches Zunehmen der Mitgliederzahl wie der Sangeslust und Sangesfertigkeit wahrzunehmen. Durch die vom Ausschuß herausgegebene Liedersammlung wird eben vorzugsweise das einfache vierstimmige Lied verbreitet, angemessen den Kräften der schwächeren Singchöre; und das vor Kurzem veranstaltete Preisausschreiben verlangte ausdrücklich leicht ausführbare, volksthümliche Compositionen, erreichte aber leider seinen Zweck nicht ganz. — Unsere Kirchenmusik in Schwaben steht allerdings nicht auf gleicher Stufe mit derjenigen mancher norddeutschen Städte, aber darum ist der „Mangel an guten Organisten" doch nicht so groß, und unter die „annähernd größten Orgelspieler, deren in ganz Würtemberg keiner lebt," muß doch Dr. Faißt in Stuttgart gezählt werden. — Am Schlusse rechnet der Verfasser unseren Ludwig Uhland zu den „allerunlyrischsten Dichtern"! — Folgende Stelle ist unklar: „Unter den vorzüglicheren echt schwäbischen Componisten sind die wenigsten wahrhaft gute Liedercomponisten. Nur für den

Volksmund wissen einige glücklich zu schaffen; aber sie zählen genau genommen auch nicht zu jenen". Friedrich Silcher, der Componist der „Loreley" und so mancher lieblicher Volkslieder, ist also entweder kein echt schwäbischer Componist, oder kein wahrhaft guter Liedercomponist! — Der hochtrabende Styl, geschmückt mit Ausdrücken, wie z. B. intensiver und extensiver Rhythmus, transscendental musikalisch u. s. w. läßt den Vogel leicht an den Federn erkennen, und macht somit auch eine gründliche Widerlegung des Ganzen überflüssig. —

R.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Bassist Herr **Bötticher**, bisher in Berlin, ist in Hannover engagirt worden und hat daselbst bei seinem ersten Auftreten als Bertram im Robert sehr gefallen.

Marschner soll das Engagement in Cöln als städtischer Capellmeister angenommen haben.

Frl. **Babnigg** hat in Pesth mit großem Beifall gastirt.

Zum artistischen Director des k. k. Hofoperntheaters in Wien ist Herr **Cornet** ernannt worden.

Musikdirector **Riem** in Bremen ist von der Direction der dortigen Abonnementconcerte zurückgetreten. Herr MD. **Hagen** wird dieselben von jetzt an leiten.

Der Walzercomponist **Strauß** aus Wien gab in Leipzig vier sehr besuchte Concerte mit seiner eigenen Kapelle.

Meyerbeer befindet sich noch immer sehr leidend in Boulogne, gedenkt aber bald nach Berlin zurückzukehren und den Winter daselbst zuzubringen. Es scheint demnach, als wenn die „Afrikanerin" in bevorstehender Saison noch nicht das Lampenlicht in Paris erblicken solle.

Der Walzer-Componist **Joseph Gungl** wird nächstens Petersburg verlassen, um sich ganz von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen und in seiner Heimath — Steiermark — von den Rubeln und anderen Münzsorten, die seine heiteren Weisen der tanzlustigen Welt aus dem Portemonnaie lockten, in Ruhe und Abgeschiedenheit zu leben.

Kathinka Heinefetter hat bei ihrem zweimaligen Auftreten in Stuttgart (als Agathe und Valentine in den Hugenotten) nicht so angesprochen, als man es erwartete.

Der frühere Kapellmeister am Leipziger Theater, Ferd. **Stegmayer**, ist als Professor der Gesangskunst für das Wiener Conservatorium gewonnen worden.

Henselt gab bei seiner Durchreise von London nach Petersburg in Berlin ein Concert und ärntete reichen Beifall.

Der Tenorist **Duprez**, der seit einiger Zeit zurückgezogen in der Provinz lebt, ist in seinem Orte zum Municipalrath ernannt worden.

Musikfeste, Aufführungen. **Schumann's** Pilgerfahrt der Rose wird in Dresden zur Aufführung vorbereitet.

Neue und neueinstudirte Opern. In Hamburg wurde am 29sten v. M. zum ersten Male **Barbieri's** neue Oper: Nisida, die Perle von Procida, gegeben.

Balfe's neue Oper: „Der Teufel ist los" wird zum ersten Male in Petersburg gegeben werden.

Lortzing's „Undine" soll nach Beendigung der italienischen Opernvorstellungen im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in glänzender Ausstattung in Scene gehen.

Der Literat Th. **Drobisch** in Leipzig schreibt jetzt einen Text zu einer großen romantischen Oper für **Fr. Lachner**.

In Linz kam kürzlich eine neue große Oper: „Der Cid" von **Emil Meyer**, einem dortigen Musiker, zur Aufführung, welche sehr viel Anerkennung fand.

Adam's neueste Oper heißt: „Si j'étais roi." Das Sujet soll viel Aehnlichkeit mit der bekannten deutschen Posse „der verwunschene Prinz" haben.

Auber's komische Oper, „die Krondiamanten", kam nach langer Ruhe bei der k. Oper in Berlin wieder zur Aufführung und sprach sehr an.

Vermischtes.

Die italienische Opern-Gesellschaft Bocca's begann am 2ten October ihre Vorstellungen im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin mit Donizetti's Lucrezia. Außer den neueren italienischen Opern wird diese Gesellschaft auch Mozart's Cosi fan tutte und mehrere Opern von Paësiello, Cimarosa ꝛc. geben.

In Prag führte man kürzlich Gotters Trauerspiel „Medea" mit der Musik von **Benda** auf.

Der „Prophet", welcher bisher in Rußland (wahrscheinlich wegen subversiver Tendenzen) nicht gegeben werden durfte, hat endlich die Genehmigung der k. russischen Censur erlangt und wird demnächst in **Riga** aufgeführt werden.

Druckfehler-Berichtigungen. In Wagner's Programm zur neunten Symphonie, Nr. 14, S. 145, Sp. 1, in der Anmerkung von Tieck, ist nach den Worten „bald siegend" das Wort „aus" einzuschalten, und es muß deshalb heißen: „bald siegend **aus** den Wogen".

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 17. Den 22. October 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Bücher, Zeitschriften.

Thematisches Verzeichniß der im Druck erschienenen Compositionen von Friedrich Chopin. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

Auf 35 Seiten enthält das Heft die Angabe 1) der Werke mit Opuszahl (Titel, Dedication, Verleger, Preis, Anfangstacte der einzelnen Stücke oder Sätze und Arrangements) — 65 an der Zahl; 2) der Werke ohne Opuszahl — 6 an der Zahl; 3) der Portraits von Chopin (drei) und der Schriften über ihn (von Franz Liszt); endlich ein Register, das die Titel der Kompositionen in alphabetischer Ordnung aufführt und so zugleich eine bequeme Uebersicht gewährt über Zahl und Aufeinanderfolge der zahlreichen Mazurken, Nocturnes, Polonaisen, Walzer und derartigen Tonstücke, sowie ein alphabetisches Verzeichniß der Dedicationen. Wir zählen unter Chopin's Compositionen 43 Mazurken in 12 Heften, 27 Etuden in 5 Heften, 25 Präludien, 18 Nocturnes in 8 Heften, 9 Polonaisen, 8 Walzer, 4 Sonaten, Rondo's, Scherzi, Balladen und Partien Variationen, 3 Impromptus und Phantasien, 2 Concerte, ein Trio, ein Concert-Allegro, ein concertantes Duo, Tarantelle, Bolero, Barcarolle und Berceuse. In dem Verzeichniß der Dedicationen finden wir auch folgende Künstlernamen: Dessauer, Franchomme, Hiller, Kalkbrenner, Keßler, Liszt, Pixis, Camilla Pleyel, R. Schumann. Im Wesentlichen ist die Anordnung des vorliegenden Catalogs der des Beethoven-Catalogs gleich, mit dessen Anfertigung und Herausgabe die nämliche Verlagshandlung ein unbestreitbar großes Verdienst sich erworben und dessen wir seiner Zeit ausführlicher gedacht haben.

In jener unserer Anzeige des Beethoven-Catalogs (35ster Band Nr. 11) machten wir auch die beiläufige Bemerkung, daß die Notenbeispiele in „musikalischer" Beziehung besser eingerichtet sein könnten. Diese Bemerkung müssen wir in Bezug auf den Chopin-Catalog unfruchtbarer Weise wiederholen, um so mehr aber auch noch näher erläutern, als die „Rheinische Musikzeitung" in ihrer damaligen Besprechung des Beethoven-Catalogs und wahrscheinlich unter Beziehung auf unsere Bemerkung gerade eine gegentheilige Versicherung ausgesprochen hat. Wir fragen: was bezwecken die Notenangaben dieser Cataloge? Antwortet man uns hierauf: sie sollen dem Nachschlagenden blos zum letzten, bestimmtesten Anhalt dienen, so sagen wir weiter: dann ist mindestens das Zweidrittheil des Raumes verschwendet und der Preis eines bloßen Cataloges zum Nachschlagen über alle Gebühr vertheuert worden, denn ein solcher simpler Zweck mochte durch Angabe blos des ersten Tactes jedes Tonsatzes erreicht werden, die fraglichen Cataloge aber enthalten die 3, 4, 5 und mehr Anfangs-

tacte der Tonsätze. Und in der That: diese Notenbeispiele sollen noch mehr, als blos Anhalt für den Nachschlagenden sein. Dann aber müssen sie nach unserer Ansicht den charakteristischen Hauptgedanken jedes Tonsatzes mehr oder minder vollständig dem Leser vor Augen rücken, also eine Art musikalischen Extract von jedem Tonstück liefern, wie er dem Musiker im Hauptmotife sich darstellt, nicht immer aber zu Anfang des Tonstücks auftritt. Denn es verletzt nicht nur das Auge des Musikers, sondern auch seinen ganzen musikalischen Sinn, wenn er z. B. von einem 4tactigen Motife nur 3 Tacte vorfindet, der letzte angegebene Tact mit einem Leittone abbricht, der wichtigste Gedanke eines ganzen Tonsatzes gar nicht vorhanden ist, weil dieser Tonsatz zufällig mit einem Vorspiele, einem Anlaufe beginnt. Durch eine gedrängte Musterung aller Hauptsätze der Symphonien Beethoven's machen wir unsere Ansicht und Forderung in dieser Beziehung vollkommen klar. Dabei bezeichnen wir die Symphonien mit römischen Ziffern, ihre einzelnen **Hauptsätze** mit a b c d, die mindest nothwendige Tactzahl für Notenbeispiele in unserem Sinne aber mit arabischen Ziffern.

I. a: $4\frac{1}{4}$. **II.** a: $3\frac{1}{4}$. **III.** a: $5\frac{2}{4}$. **IV.** c: 4.
b: 4. ($\frac{1}{8}$, 3 u. $\frac{2}{8}$) b: 2. b: 2. d: 4.
c: 4. ($\frac{1}{4}$, 3 u. $\frac{2}{4}$) c: 2. c: 2.
d: 2.

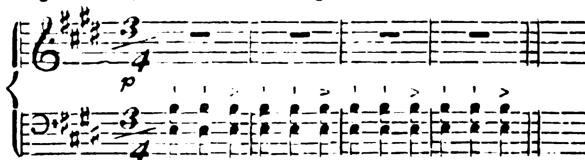
V. a: 2. **VI.** a: 4. **VII.** b: 4. **VIII.** a: 4.
b: 2. b: $1\frac{1}{4}$. c: 6. b: $2\frac{3}{8}$.
c: 4. c: 4. c: 6.
d: $3\frac{3}{4}$. d: 1.

Die hier nicht mit angeführten Symphoniesätze beginnen nicht mit ihren Hauptmotifen, sondern mit Vorspielen oder Anläufen zu ihnen. Die Angabe dieser Vorspiele ist in „musikalischer" Beziehung eigentlich ganz überflüssig bei I: d, III: d, VII: a und d; doch würde man sie bei VII a und d nur ungern vermissen, weil ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen ihnen und den folgenden Hauptmotifen stattfindet, sie auch von durchaus wesentlichem Interesse sind, was man in Bezug auf die selbstständigen Vorspiele zu I d und III d, wie auch auf die ersten zwei Tacte zu III a und VII b nicht sagen kann. Unerläßlich ist aber die Angabe der Vorspiele bei IV: a und b, VI: d, IX: a, b und c, obschon dieselben zum Theil sehr umfangreich sind. Wir vervollständigen nach diesen Erklärungen die obige Liste auf folgende Weise:

I. d: 4 (Thema). **III.** d: 4 (Thema).
IV. a: 4 (Vorsp.) und $4\frac{1}{4}$ (Thema).
b: 1 (Vorsp.) und $1\frac{5}{8}$ (Thema).
VI. d: 8 (Vorsp.) und $3\frac{5}{8}$ (Thema).
VII. a: 4 (Vorsp.) und $3\frac{1}{8}$ (Thema).
d: 4 (Vorsp.) und 4 (Thema).
IX. a: 16 (Vorsp.) und $4\frac{1}{8}$ (Thema).
b: 8 (Vorsp.) und 4 (Thema).
c: 2 (Vorsp.) und 4 (Thema).

Bei solcher Anordnung würden die Notenbeispiele in den fraglichen Catalogen „**musikalischen**" Sinn gehabt haben. Wir tadeln die Verlagshandlung keineswegs, daß sie die hier angedeuteten Rücksichten nicht beobachtet, weil wir die practischen Hindernisse, welche entgegenstanden, sehr wohl kennen und zu würdigen wissen, obschon auch diese Hindernisse uns keineswegs unüberwindlich scheinen. Wir wollten vielmehr blos dem Hrn. Prof. Bischoff darthun, daß es noch mehr Dinge im Himmel und auf Erden giebt, als seine Schulweisheit sich träumen läßt, und daß er sich selber einen Gefallen erzeigen würde, wenn er in Zukunft erst nach vorausgegangener reiflichster Ueberlegung seiner Rede- und Schreibewuth den Zügel schießen läßt. Es wird ihm ja so leicht gemacht von unserer Seite: alle Ausdrücke, denen er bei seiner der unsrigen oft entgegengesetzten Gedankenrichtung möglicherweise einen anderen als den von uns gemeinten Sinn unterschieben könnte, werden von uns mit der peinlichsten Sorgfalt durch allerlei äußere Hülfsmittel, wie z. B. größere Lettern, Anführungszeichen u. dergl. gekennzeichnet, damit der Hr. Prof. den wahren Sinn dieser Ausdrücke in unserer längst schon klar vorliegenden Totalanschauung suche und finde. (Vergl. 35ster Band, Seite 108, Spalte 2, Zeile 30.) Trotzdem verstand er weder, noch suchte er zu verstehen, was wir mit dem Ausdrucke „**in musikalischer Beziehung**" meinten.

Den schlagendsten Beweis von der Nothwendigkeit und Richtigkeit unserer Forderung in sogar blos practischer Beziehung, d. i. hinsichtlich einer genügenden Kenntlichmachung jedes Musikstückes im Cataloge, liefert die Verlagshandlung selber in dem vorliegenden Chopin-Cataloge. Da finden wir, um nur ein Beispiel unter vielen anzuführen, bei Op. 6 Nr. 3 folgende mysteriöse Notenangabe:



Das ist für den Zweck bloßen Nachschlagens zu viel, für die Erinnerung des Musikers und Kenntlichmachung des Musikstücks zu wenig!

T. U.

Louise Bost, Cäcilia. Betrachtungen über Kunst und Musik. — Würzburg, in Commission der Stahel-schen Buchhandlung, 1851.

Es zerfällt dieses Buch in zwei Hauptabschnitte, von denen der eine in allgemeinen poetischen, höchst subjectiven Ergießungen sich ergeht, der andere Betrachtungen über die Natur der Kunst und Musik enthält. Daß in dem ersteren eine poetische Natur sich ausspricht, kann nicht abgeläugnet werden; allein wir begegnen nicht festen Gestalten, sondern es giebt sich allenthalben nur ein gewaltiges Ringen kund, das in einem von tiefem Schmerz durchwühlten Innern wurzelt. Störend wirkt, daß immer nur das Ich in den Vordergrund tritt und von den Schmerzen dieses Ich's die Rede ist. Eine trübe, schmerzzerwühlte Gestalt verdrängt die andere. Dabei bemerkt man auch eine gewisse religiöse Schwärmerei, die in nebelhaften Gedanken, in verschwimmenden Gefühlen sich ergeht, doch finden wir daneben auch Betrachtungen über die Erhabenheit der Naturschönheiten, die mit frischen, poetischen Farben geschildert sind. Dem Titel entspricht aber dieser erste Theil nicht; denn die „Betrachtungen über Kunst und Musik" folgen erst im zweiten Theile. Das, was über die Natur und Bedeutung der Kunst darin gesagt wird, zeugt von richtigem Verständniß und klarer Auffassung, von schwärmerischer Hingebung an die Kunst. Es spricht sich ein schöner, von dem geistigen Wesen der Kunst durchdrungener Sinn aus, der uns manch treffendes Bild vor die Seele führt. Daß dabei mehreres allzu Subjective mit unterläuft, läßt sich bei der schwärmerischen Richtung der Verfasserin nicht anders erwarten; doch nimmt man die wenigen subjectiven Extravaganzen neben dem mancherlei Guten gern mit in den Kauf. Was sie über den Charakter der deutschen und italienischen Musik sagt, ist gut. Weniger glücklich dagegen ist sie bei Beurtheilung der Componisten, hie und da mangelts an Klarheit und Verständlichkeit, insonderheit bei Vergleichen. So heißt es von Meyerbeer: „Meyerbeer lehrt uns die Wirkungen, Beethoven die Ursachen kennen. Meyerbeer stellt das Thatsächliche, Beethoven das Ursächliche dar." Starken Zweifeln dürfte dabei noch folgender Satz unterworfen sein: „mächtig aber tief ergreifend ist Meyerbeer's Musik, von erschütternder durch Mark und Bein dringender Wirkung." So findet sich noch Vieles, das neben Gutem Schiefes und einseitige Auffassung enthält. Der Abschnitt über die innere Verwandtschaft der Künste dagegen bietet wieder viel Richtiges und zeugt von schärferer Auffassung und Sonderung der verschiedenen Künste.

Em. Klitzsch.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

J. G. Herzog, Op. 24. Sechszehn leichte Orgelstücke zur Uebung und zum kirchlichen Gebrauche. — Offenbach, André. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Die vorliegenden Orgelstücke des als Orgelcomponist und Orgelspieler rühmlichst bekannten Hrn. Herzog's empfehlen sich nicht blos durch ihre Einfachheit und würdige, kirchliche Haltung, sondern insbesondere auch durch kunstgerechte, technische Ausarbeitung. Zeichnen sie sich auch nicht durch hervorstehende, schöne Melodiebehandlung aus, so streifen sie doch nicht allzusehr ins Gebiet jener trockenen und steifen, einzig nur die theoretische Arbeit im Auge habenden Stücke über, (an denen es reichlichen Ueberfluß giebt) wobei einzig nur die Thätigkeit des Verstandes vorwaltet, das warme Gefühl aber erkaltet. Ganz frei halten sie sich allerdings nicht von der althergebrachten Behandlung. Man hält einmal noch fest an der Tradition und bedenkt nicht, daß die Orgel in einer Sprache reden soll, die in Allen Gefühle der Andacht erwecken und zu erhalten im Stande ist. Der Fortschritt, den man jetzt in der Musik allenthalben anbahnt, hat bisher die Orgelliteratur nur wenig berührt. Ueberall findet man noch das starre Festhalten an dem Alterthümlichen das man für das einzig Richtige hält, ohne zu bedenken, daß die Orgel nicht zu Musikgelehrten und Fachleuten redet, sondern zum Volke, das religiös erhoben sein und höhere Gefühle in sich angeregt haben will, die nun einmal die verwickelten contrapunctischen Verschlingungen nicht hervorbringen werden. Dabei soll keineswegs die kunstgerechte Form, das höhere musikalische Wissen verbannt werden. Allein dieses eben waltet, im Allgemeinen wenigstens, einzig vor. Es vereinige sich dieses Wissen mit dem, was als Hauptbedingung für derartige Musik gelten muß, nämlich mit der Forderung, daß die Begeisterung ein Musikstück hervorrufe, daß es vorwiegend melodiös gehalten und seine ganze Factur klar und populär sei. Allein ein großer Theil der Orgelcomponisten schafft mehr durch sein musikalisches Wissen als durch sein musikalisches Können. Verkannt soll nicht werden, daß die neuere Zeit viele Mängel beseitigt hat; allein es ist noch kein völlig entscheidender Schritt gethan. Geht man nun ins volle Leben hinein und hört, wie häufig die Orgel, insbesondere bei Vorspielen, gehandthabt wird, wie die gründlichste Unkenntniß in der kunstgerechten Behandlung ihr Unwesen treibt, zu den erhabendsten Chorälen die stümperhaftesten Vorspiele zum Vorschein kommen, so überkömmt

Einen ein seltsam Grauen. Warum nimmt nicht ein derartiger Orgelschänder die ersten besten Vorspiele zur Hand, die wenn sie auch nicht immer ganz vom echten kirchlichen Geiste beseelt sind, doch nicht die Stimmung des Gemüths ins Gegentheil verkehren? Solchen, denen nun einmal nicht der Born musikalischer Phantasie quillt, seien die oben genannten Orgelstücke des Hrn. Herzog empfohlen. Mehrere von ihnen haben Schwung und guten Fluß und werden sicher ihrer Bestimmung gemäß wirken.

Em. Klitzsch.

Die italienische Oper in Paris.

Nach der hier im vorigen Jahre von Hrn. Lumley erlittenen bedeutenden finanziellen Schlappe und deren Fortsetzung in London, war man hier so ziemlich allgemein der Meinung, daß es mit der italienischen Oper ein Ende habe und das Haus, vormals der Schauplatz so unübertrefflicher Kunstleistungen und der Glanzpunkte der pariser eleganten Welt, nunmehr für längere Zeit geschlossen und verödet bleiben würde. Die Trauer drob war groß, und leider auch gegründet. War es aus Mangel an ruhiger Besonnenheit, an hinlänglichem Ueberblick, an richtiger Abwägung der vorhandenen Mittel, oder an allem zugleich, genug der englische Impressario, ein Mann von unerschrockenem großartigen Unternehmungsgeiste, war, wie man erfuhr, in arge Verwicklung gerathen, aus welcher kaum ein Ausgang zu entdecken sei. Und so mochte es denn auch sein, denn es geschah daß plötzlich Hr. Lumley gänzlich vom Schauplatz verschwand und ein herbei eilender Freund des Unternehmers, Hr. Dr. Bacher aus Wien, auf dem scheiternden Schiffe erschien und das Steuerruder ergriff. Er muß es glücklich in den Hafen gebracht haben, denn die italienische Oper hielt Stich bis zu Ende der Saison. Als er bald darauf wieder nach Paris kam und die Klagen ob dem geschlossenen Musentempel vernahm, warf er mit der ihm eigenen das Schicksal beherrschenden Ruhe die tröstenden Worte hin: „Am 1ten November haben wir Eröffnung der italienischen Oper mit einer neuen Gesellschaft." Es lag in diesen Worten eine große Zuversicht, aber es glaubte Keiner daran. Und, Dank einem von den beiden Freunden nach reiflicher Ueberlegung beschlossenen Plan, ist es dennoch so: am nächsten 1sten Nov. haben wir wirklich die erste italienische Vorstellung.

Wie kann aber, wird man sich fragen, nach so herben Verlusten die ihm den Untergang drohten Hr. Lumley die mißliche Angelegenheit wieder aufnehmen und sich die dazu erforderlichen bedeutenden Fonds verschaffen? die Sache verhält sich wie folgt. Hr. Lumley ist Eigenthümer des Theaters Ihrer Majestät der Königin in London und hat sich entschlossen dasselbe zur Hälfte in Actien umzusetzen, zur Benutzung des Ertrags als Betriebscapital der italienischen Oper in London und Paris. Eine neue Truppe mußte geworben werden und ist bereits zum Theil gewonnen. Bekanntlich aber ist das pariser Publikum unter allen ein verwöhntes, und im Schooße dieses Publikums das die italienische Oper besuchende das verwöhnteste. Mit neuer Besetzung das wohlbekannte alte Repertoir wieder vorzuführen wäre bedenklich; denn eine Truppe wie die vor noch zehn Jahren hier anwesende, so trefflich eingesungene und aneinander gewöhnt, giebt es in der ganzen Welt nicht mehr und wird vorerst kein Impressario, auch mit den bedeutendsten Opfern nicht, wieder zusammenbringen können. Rubini, Tamburini, Iwanoff, Mario, die Grisi, die Persiani u. a. können in Petersburg noch vortheilhaftes hohes Engagement finden, oder mit Erfolg in London auftreten; hier aber haben sie ausgespielt, und höchstens Mario und die Grisi nebst dem unverwüstlichen Lablache dürften wieder auf der Bühne erscheinen. Das hat die Direction begriffen und demzufolge beschlossen ein hier noch unbekanntes ganz neues Repertoir vorzuführen. Italienische Meister sind bei Zeiten aufgefordert worden für die hiesige Bühne zu arbeiten und ihre Werke persönlich zu dirigiren, und da Paris die Ruhm spendende Weltstadt ist, so steht zu erwarten, daß die Aufgeforderten freudig der willkommenen Einladung folgen und ihr Bestes leisten werden, in der Hoffnung hier ihren europäischen Ruf zu begründen. Ricci soll, wie verlautet, den Reigen eröffnen, und dann Mercadante folgen. Ueberdies werden ab und zu Aufführungen beliebter älterer Tonwerke stattfinden unter Besetzungen der Hauptrollen durch ausgezeichnete Mitglieder der neuen Truppe, deren entschiedene Virtuosität mächtig genug wäre um das Andenken an das frühere unvergeßliche Ensemble, an die Vorzüge der unübertrefflichen Gesammtleistung niederzuschlagen. Ob auf diesem Wege das italienische Opernhaus wieder ein Glanzpunct des Kunstlebens und zum Sammelplatz der eleganten Welt wird, was es zu sein längst aufgehört, wird die Zukunft lehren. Nur läßt sich, nach den jetzigen Musikzuständen Italiens zu urtheilen, in Bezug auf Tonschöpfungen aus diesem gesegneten Lande nichts Sonderliches erwarten, und woher ausgezeichnete neue Gesangshelden kommen sollen, ist auch nicht abzusehen.

Daß Hiller seinen Contrakt mit Lumley aufgegeben, steht fest. Obwohl er, so viel ich weiß, kein

anderweitiges Engagement eingegangen und sein Herz gar sehr an Cöln hängt, wird er doch den Winter in Paris zubringen.

A. Gathy.

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet
von

C. K.

Sechste, siebente und achte Frucht.

(Fortsetzung.)

Indem wir auf Das übergehen, was Hr. Hagen über das Drama und Wagner's Lohengrin sagt, stellen wir eine Bemerkung voran, die er erst am Schlusse seines ganzen Artikels macht und welche folgendermaaßen lautet: „Ich glaubte jetzt, wo man aus der Oper ein Drama machen will, auf die Unmöglichkeit einer solchen Procedur hinweisen zu müssen. Natürlich habe ich dabei nur andeutend verfahren können, denn sowie der Beweis dessen, daß die Verbindung von Wort und Ton für das Drama nicht nur eine Möglichkeit, sondern auch eine Nothwendigkeit ist, bereits das Schreiben mehrer Bände erfordert hat, ebenso muß eine vollständige Entwickelung des Gegentheils mindestens einen größeren Raum einnehmen, als diese Blätter gewähren können." Hr. H. will also „andeutend" den gegentheiligen Beweis von dem führen, was Wagner in mehrbändigen Kunstschriften behauptet und — was die Hauptsache ist — durch lebensvolle Kunstwerke bekräftigt hat. Da erlaube er uns aber, ihm zu bemerken, daß er hier etwas unternimmt, was wir mit dem glimpflichsten Ausdrucke als höchst unpassend bezeichnen müssen: — Wagner, der Künstler, beweist durch Kunstwerke und mehrbändige Schriften, während Hr. H., der Politiker, mit „Andeutungen" in einem „Journalartikel" sich begnügt! Diese Partie steht doch wahrlich zu ungleich, und Hr. H. selber ist es, der sich dabei in den Nachtheil stellt: daher wird er es auch sich gefallen lassen müssen, daß man seiner Ansicht nicht eher ein wirkliches Gewicht beilegt, als bis er sie ausführlicher entwickelt und durch „Kunstwerke des Gedankens" erläutert hat. Die Bemühungen und Erfolge eines Wagner auf künstlerischem und schriftstellerischem Gebiete beseitigt man nicht durch „Andeutungen in einer Zeitschrift!"

Sehen wir jetzt, was in Bezug auf Drama und Lohengrin Hr. H. andeutet! Da heißt es: „Ist denn die Sprache des Dichters nicht reich genug, das Gefühl in allen seinen Phasen und Nüancen zu schildern?" Darauf antworten wir: Wohl ist sie reich genug, zu schildern, aber um Schilderung des Gefühls ist es uns gar nicht zu thun, sondern um das Gefühl selber, und dieses Gefühl selber zu geben, vermag die Wortsprache des Dichters nicht: dazu ist sie zu arm. — Da heißt es ferner: „Lohengrin ist kein Drama, sondern ein Stoff für die Novelle und noch dazu in sehr modernem Sinne. Was die Wagner'sche Bearbeitung anbetrifft, so wird man unmöglich Dieselbe als Etwas hinstellen wollen, das auch nur im Entferntesten ein besonderes Interesse einflößen könnte. Ein Dichter, der ein solches Gedicht veröffentlichen und nicht zugleich dabei bemerken würde, daß es nur Verse zu einer ebenfalls von ihm componirten Musik seien, wird höchstens in Dilettantenkreisen Beachtung finden. Der Text zu Lohengrin hat also an und für sich keinen hervorragenden Werth, und da er kein Drama ist, so wird er durch die hinzugetretene Musik noch viel weniger dazu gemacht werden können." Diese Behauptungen dürften Vielen gar sonderbar erscheinen, aber sie entspringen ganz consequent der schon früher von uns hervorgehobenen Grundansicht des Hrn. H. von einem zukünftigen „Kunstwerke des Gedankens", bedingt durch den nach seiner Meinung unausbleiblichen Fortschritt der Menschennatur zu einer Gedankenherrschaft. Wir entgegneten hierauf bereits im Vorigen und können uns daher an dieser Stelle die Widerlegung jeder einzelnen Behauptung sehr wohl ersparen. Blos über die „Dilettantenarbeit" des Lohengringedichtes sei uns eine Bemerkung gestattet. Hr. H. hat mit dieser Behauptung in seinem Sinne durchaus nicht Unrecht. Aber auch in diesem Punkte gehen wir selber noch viel weiter als er und behaupten in dem nämlichen Sinne, daß auch die Musik des Lohengrin, an und für sich und im Allgemeinen, bloße „Dilettantenarbeit" ist. Wir bezeichnen damit, wie unser Gegner, jene gewisse Unfertigkeit, welche in den Opern Wagner's der Dichtung wie der Musik, jede für sich allein genommen, allerdings eigenthümlich ist. Bisher freilich gab man als Letztes, Wesentliches in der Oper die fertige Musik, und zur Ermöglichung dieser fertigen Musik mußten die Arbeit des Textdichters, wie die kritischen Anforderungen an dieselbe, auf das möglichst niedrige Maaß des ästhetischen Gehaltes herabgedrückt werden. Sollte jetzt die Sache sich umdrehen, so würden wir ein fertiges (Lese-) Gedicht erhalten für das wahrscheinlich die Hülfe der Musik ebenso überflüssig erscheinen dürfte, als gegenwärtig in der Mehrzahl unserer Opern der Text uns überflüssig erscheint: und damit wären wir denn glücklich bei dem „Gedankenkunstwerke" des Hrn. H.

angelangt. Aber die Sache soll sich gar nicht umdrehen, wenigstens nicht im Sinne des Hrn. H.: — Text und Musik sollen nicht, jedes oder eines für sich allein, „fertig" sein, sondern sie sollen erst in ihrer Vereinigung ein anderes, neues Fertige bilden. Und dieß ist der Fall bei Wagner: daher die Eigenthümlichkeit seines Gesangmusikstyles, der nichts zu vergleichen ist, was bis jetzt in dieser Beziehung geleistet wurde; daher aber auch das Unfertige seines Textes und seiner Musik, sobald man Text oder Musik für sich allein nimmt und mit den ästhetischen Maaßstäben mißt, welche von den Producten einer Entwickelung einzelner Kunstarten hergenommen worden sind. Hr. H. deutet, wenn auch mit anderen Worten, dieß Alles ebenfalls an; aber da er bei seinen Andeutungen consequent immer nur von der vorgefaßten Idee eines zukünftigen „Gedankenkunstwerkes" ausgeht, so führen ihn diese Andeutungen richtig denn auch immer wieder auf sein Gedankenkunstwerk zurück, und alle übrigen Möglichkeiten sind für ihn gar nicht vorhanden. — Aber kennt denn Hr. H. den Lohengrin? wird man endlich streitesmüde fragen. Er hat diese Oper „im Clavierauszuge durchgesehen," wie er bekennt. Hier hören wir das Hohngelächter aller Derjenigen, welche die Opern Wagner's aus der Aufführung und damit den ungeheueren Unterschied zwischen der Wirkung dieser Aufführung und der „Durchsicht eines Clavierauszuges" kennen gelernt haben. Da haben nun also eine gute Anzahl sachverständiger und glaubwürdiger Männer in Journalberichten und anderen Schriften sich abgemüht, der deutschen Lesewelt von der ganz ungewöhnlichen und absonderlichen Wirkung einer Aufführung des Tannhäuser oder des Lohengrin zu erzählen; — da habe zuerst ich selber geschrieben, was man in Kolatscheck's Monatsschrift, Jahrgang 1850, Seite 300 nachlesen kann; — alsdann hat Adolf Stahr geschrieben: „Die Aufführung des Lohengrin hat mir den größten Eindruck gemacht, den ich noch je in meinem Leben durch eine musikalisch-dramatische Dichtung empfangen habe: sie war für mich ein Ereigniß; nicht einen Augenblick war ich von kritischer Regung ergriffen;" — hierauf hat Liszt geschrieben: „man glaubt an den heiligen Gral, wenn man am Schlusse der Oper das Theater wieder verläßt"; — ferner hat Robert Franz geschrieben: „ich glaubte während der ganzen Vorstellung ein Mitspielender und Mitsingender zu sein"; — endlich hat Brendel geschrieben: „man gehe nach Weimar, um sich selbst von der Herrlichkeit Dessen zu überzeugen, was im Lohengrin geleistet ist; es ist die höchste Unmittelbarkeit der Wirkung"; — und alle diese Schreibereien haben noch nicht hingereicht, um in einem gewissen Hrn. H. den so naheliegenden Gedanken zu erwecken, daß es denn doch eine ganz besondere Bewandniß mit der „Aufführung" so einer Wagner'schen Oper haben müsse, — eine Bewandtniß, über die man bei dem „Durchsehen ihres Clavierauszuges" keineswegs sich klar werden möchte. Es ist in der That schwer zu begreifen, wie selbst gescheute Leute durch rücksichtsloses Urtheilen über Dinge, von denen sie nur erst die alleroberflächlichste Kenntniß besitzen, sich muthwillig so starke Blößen geben können, wie eben Hr. H. Uns hat man früher zuweilen „anmaaßend" gescholten, wenn wir, ausgerüstet mit der umfassendsten Sachkenntniß, über Kunsterscheinungen von sehr zweifelhafter Beschaffenheit ein freies und starkes Wort sprachen. Wie aber muß man alsdann Hrn. H. nennen, der, selber kein Künstler, dem Künstler und den ungekannten Werken desselben mit Behauptungen und Kategorien zu Leibe geht, die entweder fixe Ideen des eigenen unfruchtbaren Gehirns oder im besten Falle dem ästhetischen Lehrbuche entnommen sind! Aber wie gesagt: Hr. H. ist keine „künstlerische", sondern eine „politische" Natur, und wenn es uns noch nicht gelungen sein sollte, dieß darzuthun, so müßte es uns doch mit der folgenden, letzten Anführung aus dem Artikel des Hrn. H. gelingen. Nachdem er nämlich vor der Wahl „sagenhafter, idyllischer und spukhafter Opernstoffe" (als von dem zukünftigen „Gedankenkunstwerke" zu weit abführend) gewarnt hat, fährt er fort: „Wollt Ihr das Volk aufrütteln, so führt ihm Stoff aus dem wirklichen Leben vor" u. s. w. Da haben wir den leibhaftigen „Politiker", der die Kunst nur da begreift, wo sie ihm zu politischen Zwecken dient, der daher auch an einen bestimmten und unmittelbaren Schaffensdrang im Künstler nicht glaubt, sondern im besten Falle menschenbildende Absichten beim Kunstschaffen ihm unterschiebt. Den Schöpfer einer 9ten Symphonie beurtheilt demnach Hr. H. blos nach den Regeln der Aesthetik, den des Lohengrin dagegen nach dem politischen Bedürfnisse einer freilich trübseligen Gegenwart. Wie sehr aber Wagner nur „künstlerische" Natur, wie gar nicht er das Gegentheil hiervon — „politische" Natur ist, das mag man gerade aus der Wahl seiner Opernstoffe entnehmen. Welche Natur nun in unserer Zeit die berechtigtere ist, die künstlerische aber die politische, darüber zu streiten dürfte in einem Kunstblatte kaum der rechte Ort sein: wir können uns hier blos für verpflichtet und berufen halten, den Künstler in seinem guten Rechte zu schützen.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Aus Frankfurt a. M. schreibt man uns: Sophie Cruvelli hat so eben ihre Gastspiele auf hiesiger Bühne beendet. Sie trat nur in italienischen Opern auf: Nachtwandlerin, Lucrezia, Adine und Norma, und wiederholte die beiden letzten. Die Urtheile, die ihr Gastspiel hervorrief, waren sehr verschiedener Art. Die Einen (natürlich die Majorität) waren entzückt von ihrer correcten Bravour, von ihrer sonoren Tiefe, überhaupt von ihrem brillanten Concertgesang, von ihrem dramatischen Spiel, ihrer schönen Figur, ihrem classischen Arm. u. s. w. Die Andern wollen meinen, in diesem Gesange wäre keine Seele, kein Adagio das zum Herzen spricht, kein höherer Adel des Ausdrucks; dieses ewig wiederkehrenden Passagenwesens, dieser nicht endenden Bravour, wenn auch mit Geschmack vorgetragen, würde man bald gewohnt; und was das Spiel anbelangt, so wäre dasselbe zu sichtbar auf Effect berechnet, als daß es erwärmen oder zünden könne; Diese sagen ferner, daß Signora Cruvelli Londonkrank sei, d. h. das englische Publikum, seitdem es die Sontag und die Lind gehört, wolle nur noch mit geschlossenem Munde Pianissimo gesäuselt haben, und: reiche nur **der** Sängerin den Lorbeer, die ein Gleiches vollbrächte. Theils aus Furcht nun, diesen Gentlemens und Lady's zu mißfallen, theils aus Ehrgeiz diese süße Manier noch zu überbieten, habe sich Sophie Cruvelli auf diesen Genre verlegt, und verläugne deshalb die schönste Naturgabe des Gesanges: **den vollen Ton**. Diese machen ihr aber auch zugleich ein Compliment, und sagen, daß sie ohnfehlbar so viel Genie besäße um ihren eigenen Weg zu gehen, sich eine neue Bahn zu brechen, und folglich nicht Ursache habe, ihr gesundes kernhaftes Gesangesmaterial einer fremden Manier, oder vielmehr einer fremden Nothwendigkeit unterzuordnen, und dabei ihre schöne **Mailänder Stimme** (wie einer ihrer Biographen sagt) zum Opfer zu bringen!

Noch Andere, und das sind die Prosaiker des Opernpublikums, finden es höchst sonderbar, daß Frl. Cruvelli als eine Deutschgeborne (aus dem preußischen Städtchen Bielefeld) auf deutschen Brettern, vor einem deutschen Publikum und von deutschen Collegen umgeben nur in italienischer Sprache singt, (daß alsdann dieses Publikum die neben ihr stehenden Elviren, Severe und Alfonso's auslacht, wenn sie auf ihrem eigenen Grund und Boden ihre ehrliche Muttersprache reden, ist ein neuer und tragischer Beleg zur Naturgeschichte des Deutschen.) Diese finden es ferner sonderbar, daß Frl. Cruvelli z. B. als Rosine sich nur in ihren imponirenden Gesangspiecen zu bewegen für gut findet, und sonst nur wenig oder gar keinen Theil an der Handlung nimmt, auch allen verbindenden Dialog wegläßt; (wie ungerecht! soll sich etwa Frl. Cruvelli dem Gelächter Preis geben, wenn sie als Deutsche auf deutscher Bühne ihre Muttersprache spricht? und italienisch zu reden unter deutschen Collegen wäre zu gewagt, da man an eine babilonische Sprachverwirrung nur im Gesange gewohnt ist); oder finden es sonderbar wenn Amina aus eigener Machtvollkommenheit ihr erstes Final-Duett ausläßt, oder doch Ursache ist, daß es Elvin streicht, weil er sich weigert, als deutscher Geliebter vis à vis der italienischen Schweizerin, lächerlich zu werden. Einer dieser Prosaisten (wahrscheinlich ein ehrlicher Spießbürger) wagte es sogar zu **rechnen**, und sagte zu seinem Nachbar: „Wenn wir aber doppelten Eingangspreis erlegen, dürfen wir denn da das Recht nicht in Anspruch nehmen, wenigstens eine ganze Oper zu hören, wenn wir uns auch sonst Manches, z. B. Punctationen, Transpositionen und dergleichen Unvermeidlichkeiten gefallen lassen? Wer bürgt denn dieser Dame dafür, daß nicht viele größtentheils nur dieses Duettes wegen, das uns von berühmten Vorgängerinnen ewig unvergeßlich bleiben wird, dieses Opfer gebracht haben? Ist denn keine Regie, kein Director, kein Kapellmeister da, der die Ordnung der Dinge überwacht und wieder herstellt?"

Der Nachbar zu dem der Prosaiker sprach, stieß ihn aber etwas unsanft in die Seite und antwortete: „das verstehen Sie nicht mein Lieber, denn sehen Sie ..... Sobald eine berühmte Prima Donna eine fremde Bühne betritt, so hört nicht allein alle Ordnung der Dinge auf, sondern sie verkehrt sich sogar, denn alsdann dirigirt die Dame das ganze Institut, und die Direction so wie der Kapellmeister sind ihr unterthänig. Es giebt nichts musikalisch Abnormes, daß sie sich nicht erlauben dürfte, und wehe dem Maestro di Capella der ihr nicht alles zu Willen thäte! die Johannes Kreißler leben nur in der Phantasie, und wer weiß ob selbst Diese — gäb' es Dergleichen — gegen solche unbedingte Willkühr ankämpfen könnten, ohne als Märtyrer für ihre Ueberzeugung zu fallen. Wenn man die Gefälligkeit hat für das Lumpenhonorar von 700 Gulden pro Abend zu singen, (frühere Coriphäen erspielten deren **tausend**) so müssen wir dagegen so billig sein, auch unsere Ansprüche zu beschränken." ... „„So? das wußte ich nicht"" sagte der profane Rechner. „„aber es wird mir unter sothanen Umständen wenigstens erlaubt sein künftig zu Hause zu bleiben?"" .... „das steht Ihnen frei" erwiederte der Nachbar, „denn der Despotismus einer Prima Donna die Gastrollen giebt, erstreckt sich nur auf die Bühne, welche sie als ihr erbliches Reich, oder auf ihre Collegen, welche sie als ihre unterthänigen Diener betrachtet" u. s. w.

Ich selbst enthalte mich meines eigenen Urtheils über Frl. Cruvelli, und überlasse es dem Leser aus diesen verschiedenartigen Meinungen und Stimmungen sich ein Resumé zu ziehen.

Die romantische Oper „Aurelia" von Conradin Kreutzer mit Buch von Carl Gollmick wurde gestern am 13ten Oct. zum ersten Mal und zwar mit entschiedenem Beifalle auf der Frankfurter Bühne gegeben. Jede Nummer ohne Ausnahme und selbst die Chöre wurden rauschend applaudirt, die Hauptpersonen mehrmals und am Schlusse das ganze Personal gerufen. Besonders hervorragend waren: Beck (Dobroslaw) Frl. Hoffmann (Elfriede) und Herr Caspari (Almarich). Die Rollen des Kowar, Milos, Jacko und der Liwa waren durch

die HH. Dettmer. Kahle, Meinhold und Frl. Werle sehr vortheilhaft besetzt, und selbst die kleinen Rollen der beiden Räuber (die HH. Leser und Wieser) machten Glück. Wahrhafte Sensation aber erregte Frau Anschütz-Capitain als Aurelia, durch ihren ergreifenden Gesang und ihr vortreffliches Spiel. Das Haus war wohl besetzt, obgleich die Einnahme für den Pensionsfond bestimmt war. Da diese Oper bekanntlich auch in Darmstadt und Cassel gefallen, so sieht das Werk eines deutschen Componisten wieder einmal einer Zukunft entgegen. Mit besonderem Vergnügen theilen wir Ihnen, und hierdurch der Wittwe des verstorbenen, der Kunst leider zu früh entrissenen deutschen Meisters, diese angenehme Nachricht mit.

***

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Schulhoff ist im Begriff eine Kunstreise durch Rußland anzutreten.

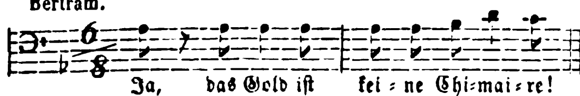
Frau de la Grange hat bei ihrem Gastspiel in Brünn wenig angesprochen. Die Sängerin soll von den Folgen der großen Feuersbrunst, welche auch ihre Wohnung bedrohte, sehr angegriffen gewesen sein.

In Frankfurt a. M. ist jetzt eine Mad. Dreifuß aus Paris angekommen, welche sich mit einem neuen Instrumente produciren will. Dasselbe soll der Physharmonika ähnlich sein.

H. Marschner hat die erbetene Entlassung vom König von Hannover nicht erhalten. Es sind ihm vielmehr 400 Thlr. an Gehalt zugelegt, auch seine Stellung für eine lebenslängliche, unkündbare erklärt worden. Uebrigens bleibt aber Alles beim Alten, auch die Anordnungen des Concertmeisters Hellmesberger, welche sich als „zweckmäßig und heilsam" herausgestellt haben. Marschner ist auf diese Bedingungen eingegangen!

Da sich der Text zu einer gewissen Stelle im ersten Finale der Oper: Robert der Teufel, immer mehr und mehr als unzeitgemäß herausstellt, so erscheint es als eine unabweisliche Nothwendigkeit, daß Herr Meyerbeer in der Partitur genannter Oper ein gewisses Viertel in zwei Achtel theilen möge. Die bezügliche Stelle würde dann folgende Gestalt annehmen:

Bertram.



Frau v. Marra-Vollmer hat für diesen Winter ein Engagement an der Leipziger Bühne angenommen.

Zum Besten einer verarmten Familie fand am 17. Octbr. eine musikalisch-declamatorische Matinée im Saale der Berliner Singacademie statt. Es betheiligten sich dabei Hr. Döring und Frau Hoppé, die Sängerinnen Frl. Westerstrand und Frl. Günther, sowie Hr. Dr. Kullack, C. M. Hubert Ries und Hr. Louis Ries.

Musikfeste, Aufführungen. Zu dem Geburtstage des Königs von Preußen wurde in der Berliner Singacademie ein salvum fac regem von A. W. Bach und eine Cantate von J. Schneider, Text von Kornemann, aufgeführt.

Am 20. d. M. fand in der Garnisonskirche in Berlin die 100. Aufführung des Hausmann-Schneiderschen Gesangs-Institutes zu wohlthätigen Zwecken unter der Leitung des MD. J. Schneider statt. Man hatte dieß Mal die Schöpfung gewählt.

Neue und neueinstudirte Opern. Nicolai's Oper: „Die lustigen Weiber von Windsor" hat in Wien trotz glänzender Ausstattung nicht angesprochen.

Die erste Novität der Münchener Opernsaison war Nebucadnezar von Verdi. Die Oper hat sehr gefallen:

H. Dorn arbeitet gegenwärtig an einer großen Oper: „Die Nibelungen", zu welcher ihm der Schauspieler Gerber den Text geliefert hat.

Der Vampyr von Marschner wird bei der k. Bühne in Berlin einstudirt.

Als Festoper zu des Königs Geburtstag wurde in Berlin Mozart's Titus mit den Originalrecitativen gegeben.

Lortzing's „Undine" ist bereits zweimal mit glänzender Ausstattung und vielem Erfolg im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Scene gegangen.

Von Gade wird demnächst (wie man sagt) eine Oper: „Die Braut von Louisianna", Text von A. Schrader, auf mehreren deutschen Theatern gegeben werden. In Kopenhagen wird sie bereits einstudirt.

Vermischtes.

Von den in Folge des Preisausschreibens aus Wien eingegangenen 74 Messen ist keine einzige des Preises würdig befunden worden. Elf konnten wegen Formfehlern bei der Einsendung keine Berücksichtigung finden.

Während der ersten französischen Revolution wurden bekanntlich auch Gratisvorstellungen in den Pariser Theatern gegeben. In der großen Oper entstand plötzlich in einer solchen Vorstellung während eines Quartetts ein fürchterlicher Lärm. Das Publikum schrie: à bas les aristocrates — à la lanterne etc. Die Sänger wußten in ihrer Angst nicht, was das zu bedeuten habe, bis einer von ihnen vortrat und die erzürnten citoyens fragte, was sie wünschten. Da rief ein Fleischer aus einer der ersten Logen, daß die Sänger das Volk betrügen wollten; sie sängen zusammen, um schneller fertig zu werden, weil es eine Gratisvorstellung sei. „Singe Jeder einzeln, Ihr Aristokraten — fuhr der Sprecher fort — sonst werdet Ihr ohne Weiteres gehängt."

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen &c.

Jul. Mühling, Op. 12. Der 24ste Psalm für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von 1 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Violoncell und Contrabaß. Magdeburg, Heinrichshofen. Singstimmen mit Part. 25 Sgr., Orchesterstimmen 1 Thlr. 7½ Sgr., Partiepreis à 3 Sgr. pro Bogen.

Da uns von diesem Werke nur die Gesangsstimmen vorliegen, so können wir uns, wenn auch in der zweiten Baßstimme die übrigen als Partitur beigegeben sind, bei dem Mangel einer Orchesterpartitur kein genügendes Urtheil über dieses Werk verschaffen, und müssen uns daher auf eine einfache Anzeige beschränken.

G. B. Pergolese, Stabat mater. **Vollständiger Clavierauszug nach der Instrumentation von Alexis Lvoff. Berlin, Schlesinger. 2 Thlr.**

— — —, Dasselbe. Die vier Chorstimmen. Ebend. à 5 Sgr.

So viel man aus einem Clavierauszug sehen kann, ist die vorliegende Bearbeitung des alten berühmten Werkes als gelungen zu bezeichnen. Es ist durch sie das Werk unserer Zeit und dem allgemeineren Verständniß bedeutend näher gerückt, ohne daß der darin wehende katholisch-gläubige Geist wäre beeinträchtigt worden. Lvoff hat es hier verstanden eine sehr gefährliche Klippe zu vermeiden, und es verdient daher neben seiner Geschicklichkeit und seinem Verständniß auch die Pietät gegen den alten Meister die vollste Anerkennung. Für Freunde classischer Musik wird diese Bearbeitung von großem Interesse sein. Hoffen wir, daß das so selten gehörte Werk in dieser unseren modernen Kunstanschauungen mehr entsprechenden Form bald eine neue Zierde des gegenwärtigen Kirchenmusikrepertoires werden möge.

Sion. Sammlung classischer geistlicher Gesänge für die Altstimme und Pianoforte. Herausgegeben von Carl Klage. Nr. 45. Rosetti, Arie aus dem Oratorium „der sterbende Jesus". Nr. 46. Hasse, Arie aus La conversione di St. Agostino. **Nr. 47. Händel,** Aria nell' Ezio. **Berlin, Schlesinger. Nr. 45. 5 Sgr. Nr. 46 u. 47. à 10 Sgr.**

Wir haben schon früher zu mehreren Malen dieser werthvollen Sammlung und der künstlerischen Auswahl der einzelnen Nummern derselben gedacht, und können auch bei vorliegenden Heften dasselbe sagen. Nur mit der Aufnahme der Händel'schen Arie in diese Sammlung können wir uns nicht einverstanden erklären. Es ist dies ein Arrangement der von dem Sänger Marchesi allenthalben mit so vielem Beifall gesungenen Arie aus der Oper Ezio; Text und Musik sind durchaus weltlich, wie kommt sie also unter diese geistlichen Arien?

J. Otto, Hymnus nach dem 113ten Psalm von Ch. Ch. Hohlfeldt für vierstimmigen Männergesang. Leipzig, Bomnitz. 1 Thlr. 12½ Ngr. Partitur allein 17½ Ngr. Stimmen 25 Ngr.

Ein zu seinem Zwecke sehr brauchbares Musikstück, in dem zwar wenig Neues und Originelles geboten ist, das aber bei der fließenden und sachkundigen Führung der Stimmen und bei dem großen Geschick, mit dem es der Componist angelegt und ausgeführt hat, gewiß bald Eingang und Beliebtheit bei kleineren Kirchenchören finden wird.

Theatermusik.

Arrangements.

G. Meyerbeer, Ouverture de l'Opéra Vielka — **Ein Feldlager in Schlesien** — pour le Piano. **Zum Concertvortrage arrangirt von A. H. Ehrlich. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.**

Vorliegendes Arrangement ist sehr geschickt und brillant, doch nur für Spieler von vollendeter technischer Fertigkeit berechnet. Von einem solchen vorgetragen wird dies im Orchester äußerst wirkungsvolle Musikstück auch für Pianoforte nicht ohne Interesse sein.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente und Pianoforte.

R. Würst, Op. 25. Zwei Romanzen für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.

Ein empfehlenswerthes Werkchen, in dem sich ein tüchtiges Streben und Gewandtheit in Behandlung der Mittel zeigt. Die Violine ist einfach gehalten, so daß sich auch mittlere Spieler, wenn sie nur gut aufzufassen verstehen, an den Vortrag dieser Romanzen wagen können. Das Pianoforte tritt zwar nur begleitend auf, doch ist diese Begleitung originell und bewegt sich, ohne gesucht zu sein, nicht blos in den gewöhnlichen althergebrachten Figuren. Der Inhalt ist

äußerst ansprechend und frisch, und diese Musikstücke erheben sich daher weit über viele andere derartige Compositionen.

H. Wichmann, Op. 16. Sonate für Violine und Pianoforte. Berlin, Trautwein (Guttentag). 1 Thlr. 20 Sgr.

J. J. Bott, Op. 15. Drei kleine Tondichtungen für Violine und Pianoforte. Offenbach, André. 1 Fl. 48 Kr.

Für Pianoforte.

C. Löwe, Op. 47. Der Frühling. Eine Tondichtung in Sonatenform für das Pianoforte. Neue Auflage. Berlin, Schlesinger. 1⅓ Thlr.

Die Nothwendigkeit einer zweiten Auflage spricht für die Beliebtheit dieses allerdings sehr ansprechenden, wenn auch bezüglich des Instrumentalen einen früheren Standpunkt einnehmenden Werkes. Die etwas stark aufgetragenen Farben in der hier vielleicht nothwendigen Tonmalerei wollen jetzt, namentlich bei Pianoforte-Musik, nicht mehr recht gefallen, doch zweifeln wir nicht daran, daß es auch gegenwärtig noch Verehrer dieser Art von Musik giebt, denen diese neue Auflage willkommen sein wird.

Rich. Haberland, Op. 2. Sonate für das Pianoforte. Leipzig, Whistling. 20 Ngr.

J. Schäffer, Op. 2. Phantasie-Variationen für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

Lieder und Gesänge.

H. Truhn, Op. 101. Der Mutter Trost. Dichtung von Tennyson, übersetzt von Dr. Herzberg. Für Mezzosopran mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

— —, Op. 102. Drei Lieder: Des Kindes Grab, Wiegenlied, Die Echos, für Mezzosopran mit Pianoforte. Ebend. ¾ Thlr.

Der bekannte und beliebte Componist giebt in diesen beiden Werkchen gute und ansprechende Lieder, welche sich sowohl in Bezug auf den Gesang, als die Begleitung weit über die große Menge ähnlicher Compositionen erheben und deshalb Freunden besserer Gesangsmusik zu empfehlen sind. Ersteres Werkchen ist Frl. Johanna Wagner, letzteres dem englischen Dichter Tennyson gewidmet.

G. Wöhler, Op. 14. Romanzen und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Trautwein (Guttentag). Nr. 1, 3—6. à 7½ Sgr. Nr. 2. 5 Sgr.

Th. Twietmeyer, Op. 5. Acht Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

A. Wehner, Op. 5. Sechs Gedichte von Kopisch, Prutz und J. v. Bodenberg, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

Duetts, Terzetts ꝛc.

J. C. Leonhard, Op. 6. Fünf Gesänge für zwei weibliche Stimmen mit Begl. des Pianoforte. Dresden, Brauer. 25 Ngr.

Es ist dieses Werk schon vor längerer Zeit bei Rotter in Dresden erschienen und jetzt in einen anderen Verlag übergegangen, weshalb wohl eine einfache Anzeige der sehr empfehlenswerthen Lieder genügt.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

C. Kuntze, Op. 16. Muttersprache, Mutterlaut, von M. v. Schenkendorf, für vierstimmigen Männerchor. (Preiscomposition.) Berlin, Schlesinger. Partitur und Stimmen ⅔ Thlr., Stimmen einzeln à 2½ Sgr.

Eine gute und wirkungsvolle Composition ernsterer Gattung, die auch ihrer Gesangsmäßigkeit und leichten Ausführbarkeit wegen Gesangvereinen zu empfehlen ist.

Aug. Schäffer, Op. 38. Im Wald. Heiterer vierstimmiger Männergesang. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

Ein ansprechendes Lied, in dem der Componist zwar nicht viel Neues giebt, was er jedoch giebt, ist in hübscher und stimmengerechter Form, und deshalb wird diese Kleinigkeit Gesangvereinen willkommen sein.

J. Otto, Sechs Lieder für vier Männerstimmen. Leipzig, Bomnitz. 1 Thlr. 15 Ngr. Partitur 10 Ngr., Stimmen 25 Ngr.

Diese sechs Lieder sind: Frühlings-Aufruf von G. Gärtner, Weinsagen vom Meistersänger Rosenblut, 's sind ja nur Spatzenlieder, Nachtbild, Treue Liebe, das alte Lied von G. Gärtner. Den zahlreichen Verehrern des fruchtbaren Componisten werden diese mit vielem Geschick geschriebenen, wenn auch wenig Hervorstechendes bietenden Gesänge willkommen sein. Im Ganzen unterscheiden sie sich wenig von den übrigen derartigen Werken Otto's, und namentlich bewegen sich die komischen Inhalts sehr oft in einer Sphäre, welche der echten und edlen Kunst zu fern liegt, als daß diese hier zu einem erfreulichen Gedeihen kommen könnte, selbst wenn der Componist ein immerhin nicht unbedeutendes Talent mitbringt.

Instructives.

Für Pianoforte.

Ed. Biehl, Op. 7. Funfzig leichte melodische Etüden für das Pianoforte in stufenweiser Fortschreitung für vorgerückte Schüler. Heft 2. Hamburg, Niemeyer. ½ Thlr.

Wir haben bereits bei Erscheinen des ersten Heftes dieser Etüden lobend gedacht, und können das dort Gesagte auch bei dem zweiten Hefte wiederholen. Ansprechende Me-

lodien, zweckmäßige Fortschreitung und guter Fingersatz zeichnen auch die dreizehn in diesem Hefte enthaltenen Etüden aus.

Jul. Weiß, Op. 29. Kleine Phantasien über italienische und deutsche Volkslieder für Pianoforte ohne Octavenspannung mit Fingersatz. Berlin, Trautwein (Guttentag). Nr. 1—6. à 10 Sgr.

Zur angenehmen und nützlichen Unterhaltung für Anfänger, die noch keine Octave spannen können, aber doch schon einige Fortschritte gemacht haben, sind diese kleinen Musikstücke zu empfehlen. Die Bearbeitung der Volksweisen zeigt den erfahrenen Lehrer.

Jul. Weiß, L. v. Beethoven's berühmteste Compositionen für junge Pianisten mit Fingersatz und ohne Octavenspannung bearbeitet. Berlin, Schlesinger. Liefg. I. Nr. 1—6. à 7½ Sgr.

Diese Sammlung enthält: Andante und Variationen aus der Sonate Op. 47, Finale der ersten Symphonie, Allegretto und Variationen aus dem Trio Op. 11, Trauermarsch aus der Sonate Op. 26, Finale des Trio Op. 1. Nr. 2 und Allegro aus der Sonate Op. 12. Wenn wir uns auch nicht ganz damit einverstanden erklären können, daß Bruchstücke von Meisterwerken ersten Ranges eines guten Theils ihres instrumentalen Schmuckes entkleidet werden, um der Clavier spielenden Jugend als Uebungsstücke zu dienen, so ist bei vorliegenden Arrangements doch die Geschicklichkeit anzuerkennen, mit der sie gemacht sind und welche den im Technischen wohlerfahrenen Lehrer bekundet.

C. Czerny, Op. 821. 160 kurze achttactige Uebungen zur schnellsten Erlernung der nothwendigsten Figuren und Passagen, so wie zur Förderung des Prima-vista-Lesens, für das Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Liefg. I u. II. à ⅔ Thlr. 4 Lieferungen in einem Bande compl. 2½ Thlr.

Der fleißige Componist, der so vieles Gute im Fache des Instructiven geliefert hat, giebt in diesem Werke abermals sehr brauchbare und zweckmäßige Uebungsstücke, die wir hiermit Lehrern und Lernenden bestens empfehlen wollen.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Lieder und Gesänge.

H. Henkel, Op. 4. Fünf Lieder für eine Alt- oder Mezzosopran-Stimme mit Begl. des Pfte. Offenbach, André. 1 Fl.

— —, Op. 8. Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pfte. Ebend. 1 Fl.

Stehen diese Lieder auch keineswegs auf einer künstlerisch hohen Stufe und macht sich hin und wieder das Dilettantische etwas bemerkbar, so ist doch die Einfachheit und Natürlichkeit in Behandlung der Singstimme bei ihnen anzuerkennen. Man findet in ihnen nicht jene widerliche, gespreizte Salonsentimentalität, die ihre innere Hohlheit durch erzwungene und unberechtigte Künsteleien zu verdecken sucht. Der Componist spricht seine Gedanken und Gefühle naturgemäß und ohne alle unnöthigen Umschweife aus, und wenn seine Ideen auch nicht von großer Bedeutung sind, so ist doch bei dieser Gattung von Musik jene Einfachheit schon ein großer Vorzug. Das Pianoforte bewegt sich fast durchgehend nur in Begleitungsfiguren, die allerdings wenig neu und noch weniger originell sind. Dilettanten, die blos singen, um sich von des Tages Last und Mühe zu erholen, werden hinlängliches „vergnügliches Element" in diesen Liedern finden. Da es aber doch auch „solche Käuze" geben muß, so ist es immer besser, sie greifen nach Liedern, wie die vorliegenden, als daß sie über die Erzeugnisse der Liederfabrikanten wie Proch, Krebs, Gumbert ꝛc. gerathen.

Intelligenzblatt.

Zweiter Abschnitt. Theorie der Composition in 15 Capiteln.

1) Von den Elementen der Tonsetzkunst. 2) Definition des Wortes: Contrapunct. 3) Von den fünf Gattungen des einfachen Contrapuncts. 4) Beispielsammlung dazu; zweistimmig. 5) Von der ersten Gattung des dreistimmigen, einfachen Contrapunctes. 6) Von der zweiten Gattung. 7) Von der dritten Gattung. 8) Von der vierten Gattung. 9) Von der fünften Gattung. 10) Von der ersten Gattung des vierstimmigen, strengen, einfachen Contrapunctes. 11) Von der zweiten Gattung. 12) Von der dritten Gattung. 13) Von der vierten Gattung. 14) Von der fünften Gattung. 15) Beispielsammlung zum freien Satze.

Dritter Abschnitt. Fugenlehre in 12 Capiteln.

1) Von der Nachahmung. 2) Von der zweistimmigen Fuge. 3) Von der dreistimmigen Fuge. 4) Von der vierstimmigen Fuge. 5) Von der Choralfuge. 6) Vom doppelten Contrapuncte in der Octave. 7) Vom doppelten Contrapuncte in der Decime. 8) Vom doppelten Contrapuncte in der Duodecime. 9) Beispielsammlung über alle drei Gattungen des doppelten Contrapunctes. 10) Von der Umkehrung. 11) Von den Doppelfugen. 12) Vom Canon.

Anhang: Fragmente. — Notaten zu Gesangs-Compositionen. — Vom Recitativ. — Andante und Allegro für zwei Violinen und Violoncell.

Die zweite Abtheilung enthält:

1) Biographie Beethoven's von Ritter von Seyfried. 2) Beethoven's Seelenleben. 3) Beschreibung der feierlichen Beerdigung Beethoven's. 4) Taufschein. 5) Testament Beethoven's. 6) Beschreibung der Todtenfeier zu Ehren Beethoven's. 7) Systematisches Verzeichniss sämmtlicher Werke Beethoven's. 8) Verzeichniss seines Nachlasses. 9) Charakterzüge und Anekdoten. 10) Briefe, verbürgte, (Briefwechsel). 11) Beethoven's Neider und Gegner damals. 12) Kritiken gegen ihn. 13) Vertrag der Fürsten: Rudolph, Lobkowitz und Kinsky mit Beethoven wegen Pension. 14) Leichenbegängniss und Trauergesang bei demselben von Ritter von Seyfried. 15) Beethoven's Todtenfeier in Wien. 16) Reden und Gedichte bei seinem Tode von: Grillparzer, Zedlitz, Seidl, Fouqué, Castelli u. s. w. 17) An Beethoven's Grabe von Caroline Leonhardt Pierson, geschrieben 1835. 18) Nekrolog Beethoven's von Rochlitz. 19) Trauerklänge bei Beethoven's Grabe. etc. etc.

Die artistischen Beilagen zu obigem Werke bestehen in: 1) dem Stahlstichportrait nach der berühmten Kriehuberschen Zeichnung, 2) einem Aufsatze (Facsimile) von Beethoven's eigener Hand, 3) Abbildung der Medaillen, welche auf Beethoven in Wien und Paris geschlagen, 4) Beethoven's Grabstein auf dem Friedhofe bei Wien, 5) Beethoven's eigenhändige Skizze der Adelaide, 6) Beethoven's Denkmal in Bonn, 7) Abbildung von Beethoven's Geburtshaus in Bonn, 8) Abbildung des Hauses in Wien, in welchem Beethoven verstarb.

Preis für das vollständige Werk: geh. 4 Thlr., elegant in Leinen geb. $4\frac{1}{2}$ Thlr. — dasselbe Werk in englischer Sprache, geb. $5\frac{1}{2}$ Thlr.

Dies Werk des grossen unsterblichen Meisters ist gleich wichtig und von dem spannendsten Interesse für jeden Musiker und gebildeten Dilettanten. Der berühmte Ritter von Seyfried hat sich um die Herausgabe desselben ein grosses Verdienst erworben, sein hochgeachteter Name giebt Bürgschaft für die treue und gewissenhafte Ueberlieferung der Beethoven'schen Arbeiten.

Verlag von **Schuberth & Co.**
In Hamburg, Leipzig und New-York.
Zu beziehen durch jede Buch- u. Musikalienhandlung.

L. Spohr's neuestes grosses Orchester-Werk.

In unserm Verlage erscheint zur Michaelis-Messe Spohr's neunte Sinfonie unter dem Titel:

Die Jahreszeiten.

Sinfonie für grosses Orchester in 2 Abtheilungen.

Die erste enthaltend: der Winter, Uebergang zum Frühling, der Frühling; die zweite: der Sommer, Einleitung zum Herbste, der Herbst.

In Partitur und in Orchesterstimmen, Op. 143.

Dies geistreiche grossartige Werk des berühmten Meisters kam in vorvoriger Oster-Messe in Leipzig zum ersten Male im Gewandhause zur öffentlichen Aufführung und zwar in einem Concerte, welches zu Ehren des Grossmeisters von den zur Zeit wegen R. Schumann's Genoveva-Aufführung sich in grosser Anzahl aus ganz Deutschland versammelten berühmten Künstlern veranstaltet worden. Das Werk wurde unter Spohr's eigner Leitung von dem weltberühmten Gewandhaus-Orchester ohne Probe, prima vista, glänzend executirt, und der Beifall war ein stürmischer. Die zahlreich versammelten Verehrer Spohr's, zu denen auch die Elite der Leipziger Musikfreunde gezogen, haben dies neueste Werk als eines der merkwürdigsten bezeichnet, welches überhaupt seit einem Decennium in der Musik-Literatur erschienen, — ja es soll eines der vorzüglichsten und genialsten Tondichtungen sein, welche Spohr je geliefert. Der Grossmeister ist hier in einer Frische, Jugend und Originalität erschienen, welche in dem Maasse und in der Fülle noch in keinem seiner frühern Werke angetroffen.

In 2ter Auflage ist erschienen und sofort zu haben:

Spohr's Doppelsinfonie für 2 Orchester

in 3 Ausgaben: in Partitur, in Orchesterstimmen und für Piano à 4 ms.

Im Frühjahr erschien neu:

Spohr, 5. Trio für Piano, Violon et Violoncelle.
Op. 142.

Die ersten 4 Trios und ein Pianoquintett sind ebenfalls in unserm Verlage erschienen und sofort zu haben.

Schuberth & Co.,
Hamburg, Leipzig und New-York.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 18. Den 29. October 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.*)

Fünfter Brief.

Naturstimmen.

Wo ist wohl die Musik? In der Luft?
Auf Erden? — — —
Dies ist kein sterblich Thun; der Ton gehört
Der Erde nicht. — —
Shakespeare (Sturm).

Man glaubt wohl oft, die unorganische Natur sei stumm und todt; sie erhalte erst Leben und Sprache durch die organische Welt, die

Der Luft, dem Wasser, wie der Erden
In tausend Keimen sich entwindet.

Aber es giebt eine Sprache der Elemente: die Töne! Der Ton ist für Alle auf der Erde, der Klang aber für das Individuum, das seine Rechte in der Welt der Elemente so gut zu wahren weiß, als unter den fühlenden Wesen.

Diese Elementarstimmen der unorganischen Natur sind geheimnißvoll in ihrem Ursprung, räthselhaft in ihrer Erscheinung. Von keiner Menschenhand erregt und von keiner erreicht, entstehen sie scheinbar zufällig und verschwinden geisterhaft. Sie sind es, die vom Anfang an da waren und „mit dem Geist Gottes über den Wassern schwebten", das Walten der Natur nach dem ewigen Gesetze: „Bewege Dich", laut verkündend. Sie erscheinen als die Ausnahmen von der Regel im Sinne der modernen Tonerregung, aber dennoch sind sie die Grundpfeiler unserer Tonkunst, weil diese Urtöne der Schöpfung den Menschen zuerst anregten, sie nachzuahmen in Wort und Ton. Und

---

*) Die längere Pause in der Fortsetzung der akustischen Briefe wurde vom Verfasser nicht ohne Absicht unternommen. Da ihm, aus Liebe zum Gegenstand, daran liegt, gelesen und verstanden zu werden, und er wohl weiß, daß die Darstellungsweise eben so, wie der Gegenstand selbst, für oder gegen den Zweck einnehmen kann, so war vor Allem nöthig, sich durch Urtheile der Leser belehren zu lassen, ob man die Briefe überhaupt in der bisherigen Weise fortsetzen solle.

Die Urtheile sind verschieden genug ausgefallen. So gern der Verfasser alle Wünsche berücksichtigen und alle Mängel beseitigen möchte, kann er es da nicht, wo die Wünsche gegen seine innerste Ueberzeugung oder gegen den Plan des Ganzen gerichtet sind. Andererseits sind ihm Worte der Anregung und Aufmunterung zugekommen, welche zu Gunsten der Sache über die Mängel freundlich hinwegsehen und zur Fortsetzung auffordern. Diesen Stimmen giebt der Verfasser um so lieber nach, als sie ihm beweisen, daß dieser erste Versuch, die Akustik populär zu behandeln, nicht ganz ohne Erfolg bleiben dürfte.

Herrn Louis Köhler in Königsberg, unbekannter Weise, einen freundlichen Gruß und Dank. Die von ihm angeregte Frage wird nächstens ausführlich behandelt werden. Es wäre höchst erwünscht, wenn recht oft und viel gefragt würde, damit der Verfasser in den Sinn und Wunsch der Leser tiefer einzugehen vermöchte. —

so sind diese Klänge, die schon an der Wiege des Menschengeschlechtes ertönten, sein Freund und Lehrer geworden. Sie wurden verknüpft mit den Weissagungen, verherrlicht in den Dichtungen, wiederholt auf den Instrumenten jener mystischen Zeit, wo der junge Mensch, eng verbunden mit der Natur, der Sprache seiner Mutter noch gläubig lauschte.

Viele dieser Töne scheinen verhallt und die noch vorhandenen üben ihren alten Zauber nicht mehr. Waren diese Naturstimmen nie lauter und häufiger, als jetzt? Oder ist der Mensch, der sich von der Natur entfernte, ein Anderer geworden?

Sei es — sagt unser Altmeister Schubert*) — daß der Geist des ersten Menschen, empfänglicher und abhängiger von der Gewalt der Natur, ein Instrument war, auf welchem der Geist der Natur seine ewigen Harmonien spielte; — oder sei es, daß die Natur, noch in der Kraft der eben vollendeten Schöpfung, einer tieferen Einwirkung auf ihr letztes Werk, den Menschen, fähig war, und daß so der Zusammenhang zwischen Beiden inniger war: es hat entweder der vollendetere Mensch sich jener Obergewalt mehr entzogen, oder er wurde allmählig auf seine eigene Kraft zurückgewiesen und zur Selbstständigkeit genöthigt, weil die Gewalt jenes höheren Einflusses der veraltenden Natur abnahm.

Damals, wo unter den Polen noch eine tropische Vegetation wucherte und Riesenthiere der Vorwelt die Elemente bevölkerten; wo Erdtheile sich hoben und senkten und die Vulkane ihre zerstörende Arbeit vollendeten: war die Atmosphäre von einem Einfluß und einer Ausdehnung, die sie längst nicht mehr besitzt. Aus ihrer Wechselwirkung mit dem Festen und Flüssigen sehen wir noch jetzt die ersten Anfänge des Thier- und Pflanzenlebens sich entwickeln, und durch den Athmungsproceß sich erhalten. Dies läßt eine viel vollkommnere und wirksamere Thätigkeit der Atmosphäre bei dem ersten Entstehen der organischen Körperwelt voraussetzen, einem Schöpfungsact, der uns wohl ewig geheimnißvoll und unerklärlich bleiben muß.

Die Naturphilosophie**) nennt die Atmosphäre das Mittelglied einer beständigen Wechselwirkung zwischen unserem Planeten und den anderen Weltkörpern. Wie der Mond und die Sonne noch jetzt einen sichtbaren Einfluß auf die Veränderungen des Luftkreises habe, so müsse der Einfluß, selbst der entfernteren Planeten, früher bei einem viel empfänglicheren Zustande des Luftkreises viel merklicher gewesen sein. Einige Planeten unseres Systems, deren Beschaffenheit dem Urzustande des unsrigen noch nahe zu sein scheint, geben noch jetzt ein Beispiel von so heftigen Bewegungen in ihrer Atmosphäre, welche die mittlere Geschwindigkeit des Schalles bei uns um das Sieben- bis Elffache übertreffen, während die heftigsten Bewegungen in unserem jetzigen Luftkreise zwölf bis dreizehn Mal langsamer sind, als der Schall *).

Es ist wahrscheinlich, daß in jenem Zustande der Erde, welcher dem jetzigen des Jupiter näher stand, Bewegungen in der Luft vorhanden waren, die an Geschwindigkeit dem Schalle wenigstens gleich kamen. Dann ist die Frage — sagt Schubert — nicht ungereimt, ob nicht das, was jetzt als Sturm mit einem rohen und unorganischen Laut erscheint, damals als wirklicher Ton vernommen worden sei und ob nicht die alten Sagen von der Harmonie der Sphären, von den Tönen des Universums wirklich einige Wahrheit enthalten.

Hieraus würde dann begreiflich, warum Astronomie unter den Wissenschaften, Musik unter den Künsten die Aelteste sei. Der Rhythmus der Bewegungen der Welten, wie er sich in der Bewegungen der Atmosphäre abspiegelte, habe der Mensch zuerst nachgesprochen, und, hierdurch eingeweiht in das harmonische Gesetz des Ganzen, habe sein Gemüth den Zusammenhang der Naturereignisse und die Beziehung der einzelnen Dinge auf das Ganze erkannt. Auf diese Weise sei die älteste Naturweisheit, die Musik und die Sprache durch unmittelbare Offenbarung der Natur an den Menschen entstanden.

Wenn wir auch diese anregende und geistreiche Hypothese auf sich beruhen lassen müssen, da sie keine directen Beweise für sich hat, so finden wir doch manches Zeugniß, welches für jene Meinung zu sprechen scheint, im fernsten Alterthum wie auch in unseren Tagen.

Die Geschichte der alten Orakel enthält mancherlei Andeutungen dafür. Bei dem alten Orakel zu Dodona war es der Klang der vom Wind bewegten Metallbecken, und das Rauschen der Luft in den Zweigen der hohen Eichenbäume, aus welchen von Priestern das Zukünftige geweissagt wurde. Die Weissagung aus den Naturtönen der Atmosphäre scheint überhaupt unter Allen die älteste. Denn auch die Wahrsager des ältesten Nordens haben aus dem Rauschen der hohen Bäume die Zukunft verkündet. Darum heißt es auch in der, viele Jahrtausende alten „Voluspa“:

*) Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft von G. H. v. Schubert. 4te Auflage.

**) H. v. Schubert, a. a. O. Seite 37 ff.

*) Der Schall durchläuft, wie wir sehen werden, ungefähr 1000 Fuß in der Secunde, während die Geschwindigkeit des heftigsten Orcanes nur 120 Fuß in gleicher Zeit beträgt.

„Siehe, ich kenne einen Eschenbaum, sein Name heißet Göttlich, Hocherhaben. Er stehet ewig grün am Urdarbrunnen, in Gottes Haus, hoch in dem weiten Himmel, und von ihm gehet der Regen aus über Thäler. Von ihm stammen drei weihsagende Jungfrauen her, entsprungen aus jenem See, der über dem Stamm des Baumes fluthet. Die eine, die heißet Vergangen, die andere Jetzt, die dritte heißt Fernkünftig."

Man denkt unwillkührlich dabei an den Luftkreis, hoch im weiten Himmel, von dem der Regen ausgeht und der seine Orakel über Vergangenheit und Zukunft in Tönen entsendete.

In Afrikas heißer Sandwüste steht noch jetzt jene steinerne Riesengestalt, die Memnonssäule, welche bei Sonnenaufgang wunderbar ertönte und sang. Uns freilich ist die alte Memnonssäule verstummt. Wir gehen um die stille steinerne Gestalt vom Sonnenaufgang bis zum Sonnenuntergang herum, und errathen nur noch mühsam, wie und wovon die Töne entstanden.

Dennoch kennen wir einige merkwürdige Erscheinungen, die an jene Tönen erinnern. Hierher gehört die Musik der Felsen, wie sie Michaelis*) nennt. Am Orinoko in Südamerika steht ein Fels, Piedra de Carichana Vieja, in welchem, wie A. v. Humboldt**) erzählt, Reisende von Zeit zu Zeit, um Sonnenaufgang unterirdische Töne, gleich den Orgeltönen, gehört haben. Man vernimmt sie, wenn man, auf dem Felsen liegend, das Ohr an den Stein hält. Es giebt mehrere solcher tönenden Felsen, welche die Missionare, Laxas de musica, nennen***).

Dies erinnert an das eigenthümliche Getöse zu Nakuhs am Berge Sinai, welches, nach Seetzen†) und Ehrenberg, anfangs dem Tone einer Aeolsharfe gleicht, dann dem eines Hohlkreisels ähnlich ist und zuletzt eine solche Stärke erreicht, daß die Erde zu beben scheint.

Am merkwürdigsten sind aber die Naturereignisse, bei denen die Bewegungen der Luft noch jetzt von einem wirklichen, gleichsam artikulirten Tone begleitet sind. Von dieser Art ist besonders jenes räthselhafte Phänomen, das unter dem Namen der Luftmusik oder Teufelsstimme, auf Ceylon und in den benachbarten Ländern wahrgenommen wird. Es ist dieses, den Eingebornen wohlbekannte Phänomen noch bis in die neueste Zeit von so vielen glaubwürdigen Reisenden beobachtet worden, daß sich seine Existenz nicht bezweifeln läßt. Wir wollen es, mit Schubert, nach dem Berichte eines Augenzeugen (Wolf) beschreiben, welcher der Erzählung der Eingebornen und allen früheren Reisenden nicht glauben wollte, bis er es selber beobachtete.

Es läßt sich diese Naturstimme vorzüglich in stillen heiteren Nächten, doch, wie aus anderen ähnlichen Naturerscheinungen wahrscheinlich ist, vor nahen Witterungswechseln hören. Sie hat es mit elektrischen Lufterscheinungen gemein, daß sie mit Blitzesschnelle bald wie aus ungeheurer Ferne, bald ganz in der Nähe vernommen wird. Am meisten Aehnlichkeit hat sie mit einer tiefen klagenden Menschenstimme, klagend, wie alle Töne der jetzigen planetarischen Natur. Hierbei pflegt sie, wie alle Naturtöne, eine so tiefe Wirkung auf das menschliche Gemüth zu äußern, daß selbst die ruhigsten und verständigsten Beobachter, welche die natürliche Entstehung dieses Phänomens wohl erkennen, sich eines tiefen Entsetzens und eines gleichsam zerschneidenden Mitleids mit diesen, den menschlichen Jammer so entsetzlich nachahmenden Naturtönen nicht erwehren können. Zuweilen spielt jene Stimme wie in den Tönen einer raschen Menuett, wobei sie eine ebenso gräßliche Wirkung auf die Sinne der Zuhörer äußert.

(Fortsetzung folgt.)

*) Cäcilia, Bd. I. S. 130.
**) Relation historique. T. VI. p. 377.
***) Roulin in Poggendorf's Annalen, Bd. 91. S. 315.
†) v. Zach's Monatliche Correspondenz, Bd. 26. S. 395.

Dresdner Musik.

Die Oper und ihr Verfall.

II.

Herr Nachbar, ja! so laß ich's auch gescheh'n,
Sie mögen sich die Köpfe spalten,
Mag Alles durch einander geh'n;
Doch nur zu Hause bleib's beim Alten!

Zwei Monate sind vergangen seit meinem letzten Brief, aber es ist, als wäre er gestern geschrieben. Was sind auch zwei Monate für die Dresdner Oper! Eine kleine Kunstpause, kaum hinreichend, um vom Nichtsthun auszuruhen und den „Propheten" einige Mal auf dem Stoppelfelde der Kunst zur Ohren- und Augenweide herum zu führen.

Es ist als säßen wir hier auf einer wüsten Insel, und die musikalische Welt wäre für uns todt und stumm. Wenn nicht die leidigen Zeitungen wären, da könnten wir sehr zufrieden leben, da könnten wir glauben, es wäre in der ganzen Welt nicht besser. Aber so erfahren wir leider,

Daß hinten, weit, in der Türkei,
Die Völker aufeinander schlagen;

während wir unter dem Druck eines musikalischen Belagerungszustandes leben, der uns standrechtlich verurtheilt, allwöchentlich den alten Sauerteig zu verdauen.

Wir lesen, daß hier eine Oper einstudirt wird, dort eine gefiel, dort eine durchfiel. — Sei es drum, es ist doch Leben und Trieb dahinter, man sucht und arbeitet, man will Etwas. Hier will man Nichts, als das Repertoir ausfüllen und sich mit Anstand langweilen. Dazu bedarf man nur die Dioskuren Meyerbeer und Auber und etwas Donizetti. Das Recept ist sehr einfach. Man gebe alle vier Wochen einmal Hugenotten oder Robert, alle vierzehn Tage einmal Prophet, der drei Mal vergebens angekündigt und ein Mal gegeben wird. Dazwischen vertheile man drei Opern von Auber, nämlich Maurer und Schlosser und die Falschmünzer nach Bedürfniß, die Stumme aber als Leckerbissen. Zur Abkühlung eine Portion Lucia von Donizetti und als abschreckendes Beispiel zuweilen die zwei Flickopern Don Juan und Freischütz.

Da müßte es doch sonderbar zugehen, wenn man sich nicht ein Jahr hinschleppen wollte! Wozu auch mehr Arbeit? Es geht ja so auch, und es giebt noch immer hungrige Raben, die im „Anzeiger" nach dem „Propheten" schreien. Und die Kassendefecte, welche die Oper verursacht, deckt ja das Schauspiel glänzend.

Das ist es eben! Wir haben jetzt ein Schauspiel-Repertoir, wie es die kühnste Phantasie sich nicht besser träumen könnte. Es ist: als wollte man im Schauspiel zeigen, was man leisten kann, wenn man will; was ein classisches Repertoir bedeutet, und wie das Publikum, Meyerbeer-müde und kunsthungrig, alle Plätze begierig füllt, um aus der Opernwüste sich in die Oase unserer dramatischen Heroen zu retten.

Mit dem 1sten October beginnt alljährlich die Wintersaison und mit ihr ein neues Abonnementsjahr. Es ist eine löbliche Sitte, damit zugleich eine neue Thätigkeit zu entfalten, einen frischen Anlauf zu nehmen und das Beste zu bringen, was man bringen kann. So führte uns denn das Schauspiel in der kurzen Zeit von vierzehn Tagen folgende Meisterwerke vor: Egmont und Tasso von Göthe; Nathan der Weise von Lessing; Coriolan und Sommernachtstraum von Shakespeare; Prinz Friedrich von Homburg von H. v. Kleist; (neu einstudirt) Donna Diana von Moreto und West. Auf dem Repertoir sind: Faust und Clavigo von Göthe; Julius Cäsar von Shakespeare.

Wenn man diese schwelgerische Tafel übersieht, an der die großen Geister aller Zeiten als Gäste sitzen, fragt man sich unwillkürlich: ist das dieselbe Verwaltung, dasselbe Theater, wo Lucia und Prophet zu Leckerbissen wurden? Fühlt man denn nicht, wie unendlich klein und abgeschmackt sich die Oper neben dem Drama ausnimmt? Ist denn jeder Trieb des Ehrgeizes und Kunstgefühls so erstorben, daß nicht einmal ein solches Beispiel zur Nachahmung anfeuert? — Es ist eine schöne Gewohnheit, die Geburtstage unserer Dichterfürsten Göthe, Schiller und Lessing durch Darstellungen ihrer Geistesschöpfungen hier alljährlich zu feiern. Wem fiel es ein, daß unser Gluck, Beethoven, Mozart und Weber auf ähnliche Weise und eben so würdig gefeiert werden könnten? Man würde in Verlegenheit kommen, wie es geschehen sollte, ohne sich die bittersten Blößen zu geben. Drum denkt man lieber gar nicht daran.

Man läßt die Wintersaison ruhig beginnen, ohne sich nur zu rühren. Man tritt den französischen und italienischen Quark immer wieder breit, als gäbe es keine deutsche, keine classische Musik. Man vertröstet auf die Zukunft, und häuft Schulden auf Schulden. Wer soll sie zahlen, als das Publikum, das ein Capital von Geduld besitzt, das nie zu erschöpfen scheint und im Abonnement seinen gebührenden Tribut zahlen muß, wofür man ihm, wie es scheint, gar nicht zu danken braucht?

Seit Wochen, ja Monaten ist der Tannhäuser in Aussicht. Man hofft darauf, wie auf die Erlösung, man bestellte seit Wochen die Plätze, man spricht davon in allen Kreisen — der beste Beweis, wie arm die Gegenwart sein muß! Die Aufführung des Tannhäuser ist allerdings an sich schon ein Ereigniß, aus vielen Gründen. Aber für uns ist es noch eine besondere Epoche, weil wir hören, daß doch wieder Etwas einstudirt wird!

Daß ein Hofoperntheater mit gegenwärtig sechs Sängerinnen und drei Tenoren, zwei Kapellmeistern und mindestens doppelter Orchesterbesetzung alle Monate eine Oper neu einstudiren und alle drei Monate eine neue Oper geben müßte, davon träumt man hier nicht einmal. Dergleichen im Ernst verlangen, würde für Ironie oder Unverschämtheit gehalten werden müssen, wie jetzt die Sachen stehen.

Wenn man hört, wie der Tannhäuser besetzt wird und wie es beim Einstudiren zugeht, da verschwindet schon ein Theil des Ruhmes, den man sich damit zu erringen strebt, um wieder eine gute Zeit auf den Lorbeeren ruhen zu können. Doch sind wir nicht undankbar und voreilig — die Fama kann lü-

gen, und wir harren in Geduld und Ergebung von einer Woche zur anderen. —

Wahrhaft rührend ist es aber, wie das Publikum immer und immer wieder vertrauend in die Zukunft blickt und von jedem Kommenden das Beste hofft. Daß die Ney aus Wien engagirt sei, ging wie ein Lauffeuer durch die Stadt und belebte Alles mit Hoffnung. Aber sie ist erst für nächstes Jahr, man sagt, vom Juni 1853 an, gewonnen. Und darauf freute man sich schon im August 1852. Klingt das nicht wie Ironie? Bis dahin wird wohl kaum von einer großen heroischen Oper die Rede sein. Vom Januar an ist Frl. Meyer aus Braunschweig engagirt. Wir müssen folglich hoffen und harren, daß uns 1853 ein neues Leben bringt. Aber die Blösen von 1852 wird man nie bedecken — dieses Interregnum nie vergessen machen können.

Man täuscht sich auch sehr, wenn man glaubt, daß die Sängerinnen ein Repertoir schaffen können. Der Kapellmeister muß es schaffen. Geist, Talent und Fleiß sind mehr werth, als Reichthum an Fonds und Stimmen — das ist eine bekannte Sache. Die besten Kräfte müssen unthätig werden, wenn kein lebendiger Geist sie alle durchweht. —

Man sage doch nicht, daß wir jetzt Nichts verlangen können, daß wir erst warten müssen auf Frl. Ney und Frl. Meyer. Eine solche Langmuth und Leichtgläubigkeit des Publikums verräth eben solche Schwäche, als die Direction sie zeigt, die am Ende selbst glaubt, „daß sie Nichts kann"! Die kleine Weimarer Bühne mit mittelmäßigen Kräften und geringen Fonds zeigt, was man kann, wenn man will. Aber da ist freilich ein Liszt an der Spitze, mit Genie, mit Feuereifer, der, wie ein guter Feldherr, durch seinen Namen siegt und so eine ganze Armee aufwiegt. Düsseldorf mit seinen schwachen städtischen Mitteln, Leipzig mit einem Fond, der durch Abonnement allein entsteht, hat sich ein Orchester fast aus Nichts geschaffen. Man zieht Kräfte an sich, man holt seine Kapellmeister herbei, man bildet sich gegenseitig heran. Und Schumann, Gade sind Namen, die allenfalls die doppelte Besetzung aufwiegen, wie sie die Dresdner Kapelle mit Leichtigkeit jede Stunde stellen könnte. Doch davon ein ander Mal.

Wir wollten nur beiläufig bemerken, daß **ein** Kapellmeister, wie er sein soll, mehr vermag, als **zwei** Kapellmeister, wie sie nicht sein sollen, und schließlich fragen: Wenn nun wirklich die Oper, aus uns unbekannten Gründen, Nichts leisten kann, warum, wenn man Thätigkeitstrieb, Talent und Energie hat, warum entschädigt man das Publikum nicht durch Concerte? Fehlen dazu etwa auch Mittel, Kräfte und Theilnahme, wie man uns immer glauben machen will? —

Dresden, 18ter October 1852.

Hoplit.

Lesefrüchte auf dem Felde der musikalischen Literatur,

gepflückt und zubereitet
von
C. K.

Sechste, siebente und achte Frucht.
(Schluß.)

Den anderen jener in unserem Eingange erwähnten beiden Zeitungsaufsätze findet man in Nr. 27 und 28 des „Echo" unter der Ueberschrift: Oper und Drama von Richard Wagner, und es rührt derselbe von dem ehemaligen Kunstkritiker der Berl. Nationalzeitung her, den wir aus einer gewissen Ferne mit Anstand behandeln zu müssen glaubten, so lange er ebenfalls sich fern von unserem speciellen Gebiete hielt, gegen dessen beispiellose Dreistigkeit wir aber auf das Energischste zu protestiren haben jetzt, wo er in die „musikalischen" Zeitschriften sich verirrt und gegen „Künstler" mit „grauen Theorien" zu Felde zieht. Diesem Hegeling gegenüber haben wir also zunächst zu protestiren erstens: gegen jede Beurtheilung einer Wagner'schen Kunstschrift außer ihrem Zusammenhange mit seinen übrigen Kunstschriften, und mehr noch zweitens: gegen jede Beurtheilung des Kunstschriftstellers Wagner ohne gleichzeitige umfassendste Rücksichtnahme auf den Künstler Wagner. Aber freilich: es ist diesen Kritikern vom Schlage unseres Hegelings ja nicht um das „Verstehen" der Meinung eines Anderen, um das „Lernen" aus einem Buche mit neuen Ideen, sondern blos um das „Widerlegen" dieses Buches und das Prahlen mit angeblich eigenen, entgegengesetzten Ansichten zu thun, die sie gleichwohl erst auswendig lernen mußten. Die unerhörte Keckheit unseres Hegelings besteht nun aber darin, daß er als bloßer „Wissenschaftler" nicht nur verschmäht, vom „Künstler" Wagner zu lernen, sondern daß er sogar diesen Künstler eines Besseren belehren zu wollen sich unterfängt. Ist das verkehrte Welt oder nicht? Was fehlt hier noch weiter, als daß ausgesprochen werde: der Hegeling ist der eigentliche Künstler, er schafft die Kunstwerke, er macht die Kunst; Wagner aber und seine Kunstwerke können gar nicht in Betracht kommen! Es ist wirklich ein-

zig: während die Kunstwissenschaft sich freuen sollte, daß endlich einmal ein wirklicher Künstler ihre dunkeln Zellen mit der Fackel seines *unfehlbaren* Geistes erleuchtet, während auf einer anderen Seite die Musiker es sich zur höchsten Ehre anrechnen sollten, daß zunächst aus ihrer Mitte ein Mann hervorgegangen ist, der noch etwas mehr als blos Musik machen kann, müssen wir es erleben, daß gerade die Wissenschaftler wie die Musiker als die erbittertsten Gegner dieses Künstlers auftreten. So spricht nun unser Hegeling ein Langes und Breites „von der Berechtigung jeder *einzelnen* Kunst; vom Mittel *und* Zweck, Form *und* Inhalt in der Musik; vom Antheil der Vernunft beim Anhören einer Beethoven'schen Symphonie, von dem des Gefühls beim Anschauen einer Shakespeare'schen Tragödie; von der *verschiedenen* Art und Weise, in welcher der Einzelne die Gaben der Kunst empfängt; von dem größten Triumph der Tonkunst gerade da, wo als Vocalmusik nur *Worte*, aber nicht die eigentliche Dichtkunst ihr zur Unterlage dienen," u. s. w. Dies Alles kann man noch viel besser im ästhetischen Lehrbuche lesen. Daß der Hegeling in Ermangelung eigener Ideen es aus diesem Lehrbuche abgeschrieben hat, darüber mit ihm zu rechten, kann uns nicht einfallen; denn: wo nichts ist, da hat selbst der Kaiser sein Recht verloren! Daß dieser Hegeling aber ferner spricht „von Wagner's völligem Verkennen des Wesens der Kunst, so wie des Verhältnisses der einzelnen Künste zu einander; von der Unklarheit der Begriffe, von dem das Wagner'sche Buch den deutlichsten Beweis geben soll; von einem Kunstjargon Wagner's, der keine Ahnung hat von der durch die Idee gebotenen Selbstständigkeit der Poesie und der Musik; von einer geradezu zur fixen Idee gewordenen Anschauungsweise Wagner's, wie von seinem völlig irrationellen Beginnen, auf gelegentliche Spiele der Phantasie eine Theorie bauen zu wollen"; — daß er schließlich „nicht weiß, ob er mehr im Namen des gesunden Menschenverstandes, oder aus Gründen des guten Geschmacks gegen jenes Wagner'sche Gleichniß vom „„Mann und Weib"" protestiren soll": — diese kecke Selbstüberschätzung eines langweiligen Phrasendrehers verdiente, daß zu ihrer Züchtigung sich Jeder erhöbe, der nur einen Tropfen künstlerischen Blutes in seinen Adern fühlt. Was nun aber unser Hegeling nicht aus dem ästhetischen Lehrbuche abschreibt, das sind entweder Abgeschmacktheiten von der zuletzt mitgetheilten Art, oder höchsteigene Seitenbemerkungen, welche die Unklarheit seiner Begriffe auf glänzendste Weise darthun, wie z. B. die Behauptung, „der Ausdruck *Tondichter* sei vom Sprachgeiste geschaffen und deute daher eine Wahrheit an." Wohl hat der *Sprachgeist* diesen Ausdruck *erfunden*, aber eben deshalb ist er eine *Unwahrheit*. Denn der „Geist" soll blos „finden"; erfinden kann dagegen nur die *Unwillkür der sinnlichen Natur*. Nicht aber der *Sinnesmensch*, d. i. das Volk, hat den Ausdruck „*Tondichtung*" erfunden, — das Volk verknüpft im Gegentheile mit dem Elemente des Tones nur den (niedrigen) Begriff „Spiel": sondern der *Geistesmensch*, d. i. der hochmüthige Wissenschaftler, der abstracte Kritiker, der einseitige Hegeling, hat den bezüchtigten Ausdruck erfunden da, wo er in Demuth sich hätte begnügen sollen, die alleingültige Volkserfindung aufzufinden und zu erklären. Und so haben wir es allerdings erleben müssen, daß der Ausdruck „Tondichtung" wenn nicht eher da war, als die Sache selber, doch von einer Musik hergenommen wurde, die dem **Sachverständigen** wohl als *Tonspiel*, nicht aber als *Tondichtung* gilt.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Drittes Abonnement-Concert am 21sten October. Ouverture zu den „Abenceragen", von Cherubini; Recitativ und Arie aus „Figaro's Hochzeit", gesungen von Hrn. Behr; Concert für das Pianoforte von Beethoven (G-Dur) vorgetragen von Frl. *Agnes Schönerstedt*; Blondel's Lied von Schumann und Normann's Gesang von Fr. Schubert, ges. von Hrn. Behr; Ouverture „Im Hochlande", von Gade; Symphonie in B-Dur von Schumann. — Hr. Behr leistete Gutes im Vortrag der Lieder, wofür sich auch das Publikum durch Hervorruf dankbar zeigte. Weniger gelungen war sein Vortrag der Arie des Grafen Almaviva aus „Figaro", bei dem wir mehr Leben und Wärme, vor Allem aber mehr Eleganz und Noblesse gewünscht hätten, denn ein Grand von Spanien vergißt selbst in der heftigsten Leidenschaft nicht, daß er ein Mann aus den höheren Kreisen ist. Wünschenswerth wäre es ferner gewesen, wenn das begleitende Orchester etwas weniger dominirt hätte. An einzelnen Stellen konnte selbst die kraftvolle Stimme Hrn. Behr's nicht durch die von Mozart so sehr discret instrumentirte Begleitung dringen. — Frl. Agnes Schönerstedt, eine strebsame und fleißige Schülerin des hiesigen Conservatoriums, war dem Publikum schon durch ein erstes Auftreten in der vorigen Saison bekannt. Dies Mal schien uns die gestellte Aufgabe auch für ihre physischen Kräfte zu groß. Sie mochte wohl wissen, daß dieselben nicht ausreichen würden, das Beethovensche Werk mit voller Kraft durchzuführen und ging daher im ersten Satze äußerst sparsam mit ihr um. Im Ganzen spielte sie das Concert sauber und elegant. Das reicht aber bei dem G-Dur-Concert bekanntlich nicht aus. — Die drei Orchesterwerke — namentlich die Symphonie — gingen untadelhaft.

Am 23sten October gab Hr. Robert Radecke ein geistliches Concert in der Universitätskirche, bei dem er durch die HH. CM. David, Behr und Schneider so wie den Pauliner Gesangverein unterstützt wurde. Das Programm war ein sehr interessantes. Der Concertgeber spielte Phantasie und Fuge in G=Moll für Orgel, von J. S. Bach, eine kirchliche Festouverture über den Choral: „Eine feste Burg ꝛc.", von O. Nicolai, für Orgel übertragen von Liszt, und Andante für Orgel von Mendelssohn. Den Leistungen des Herrn Radecke als Orgelspieler können wir unsere Anerkennung nicht versagen. Am meisten kam seine Beherrschung der Mittel in der Nicolaischen Festouverture zur Geltung; es ist dies ein imposantes und ergreifendes Werk, welches in der geistreichen Uebertragung Liszt's zwar sehr schwer, aber auch äußerst dankbar wird. Radecke hatte sich sowohl durch die Wahl als durch die treffliche Ausführung dieser Ouverture alle Freunde des Großartigen und Schönen in der Musik zum Danke verpflichtet. Den Schluß des Concerts bildete der 96ste Psalm für Männerchor und Solo mit Begleitung von Blasinstrumenten und Orgel vom Concertgeber. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß unsere Zeit nicht mehr im Stande ist, Kirchenwerke mit wahrhaft kirchlichem Inhalte zu schaffen, daß es also auch etwas sehr Vergebliches und Unberechtigtes ist, jetzt noch Psalmen u. dergl. zu componiren, so könnte diese Composition ebenfalls als solcher dienen. Hr. Radecke giebt in diesem Psalm eine zum Theil schwunghafte, wenn auch wenig originelle Musik, er zeigt, daß er die äußeren Mittel beherrscht, doch ist es uns nicht gelungen, den wirklichen kirchlichen Sinn, das ex intimo pectore kommende religiöse Element in ihm zu entdecken. Diese Mängel traten um so mehr hervor, als man kurz vor diesem Werke zwei Chöre von Palestrina und Stradella's Kirchenarie (ges. von Hrn. Schneider) gehört hatte. Die Ausführung des Psalmes war eine gelungene. — Außer den schon erwähnten Musikstücken hörten wir an diesem Abende noch: Arie aus Paulus (Gott sei mir gnädig) ges. von Hrn. Behr und Air für Violine von J. S. Bach gespielt vom Concertmeister David. Die Ausführung auch dieser Werke war eine lobenswerthe, nur hätten wir bei der Begleitung der Paulus=Arie eine etwas stärkere Besetzung der Saiteninstrumente gewünscht, doch war diese vielleicht des beschränkten Raumes wegen nicht möglich. Während der Kirchenarie, die mit Orgelbegleitung gesungen wurde, schien an dem Instrumente etwas in Unordnung gekommen zu sein (wahrscheinlich hatte einer der Blasebälge ein Loch bekommen), was sowohl hier als in dem Mendelsohnschen Andante sehr störte.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der preußische Consul, Geh. Rath Hesse, schreibt aus Guatemala: „Der erste Mensch, der uns bei der Ankunft herzlich bewillkommte und zwar, als ich eben im Begriff war, in die Barranca (tiefe belaubte Schlucht) herunterzureiten, war — ein Landsmann aus Berlin, der junge Violinvirtuos August Möser!" — Virtuosen und Weinreisende — wann und wo kann man ihnen entfliehen?

Frl. Bertha Walseck aus Cöln, Schülerin vom Leipziger Conservatorium, ist auf der Braunschweiger Hofbühne zum ersten Mal als Alice in Robert der Teufel aufgetreten. Sie errang einen so bedeutenden Erfolg, daß man sie, nach einer Präsentation beim Herzog sogleich als Opernsängerin engagiren wollte. Der eben anwesende Capellmeister Lachner aus Mannheim überbot jedoch die Braunschweiger Anerbietungen, und hat Frl. Walseck für die Mannheimer Hofbühne gewonnen.

Frau Howitz=Steinau und Hr. Weixelsdorfer aus Hamburg sind für die Dresdner Hofbühne, erstere als Coloratursängerin, letzterer als Spieltenor engagirt worden. Hr. Weixelsdorfer trat am 18ten October zum ersten Mal als Edgard in Lucia auf.

Die dritte Rolle der Frl. Vibrans aus Braunschweig, die als jugendliche Sängerin für die Dresdner Hofbühne gewonnen ist, war die der Alice in Robert der Teufel, in welcher sie ein, für eine Anfängerin überraschendes Spiel entwickelte und sich als würdige Schülerin der Frl. Berg kund gab. Ihr Gesang erhielt reichen Beifall. Man hofft viel Gutes für die Zukunft dieser jungen Dame, die in jeder Beziehung Fleiß und Talent zeigt.

Jenny Lind=Goldschmidt hält sich seit einigen Wochen in Dresden auf. Es ist bestimmt, daß sie diesen Winter in Dresden zubringt, woselbst sie sich glänzend eingerichtet hat. Man spricht sogar davon, daß sie sich daselbst ankaufen wird.

Am 11ten d. M. wurde der Prophet zum ersten Mal in Hannover gegeben. Frl. Zerr sang die Bertha.

Die italienische Operngesellschaft, welche gegenwärtig im Friedrich=Wilhelmstädtischen Theater spielt, soll nicht den Beifall finden, den man erwartet hat. Wie es heißt hat die Direction des Dresdner Hoftheaters ein Uebereinkommen mit Hrn. Bocca — dem Director jener Gesellschaft — getroffen, dem zu Folge dieselbe einen Tag der Woche in Dresden Vorstellungen zu geben hat.

Musikfeste, Aufführungen. In Bautzen wurde Mendelssohns Elias aufgeführt. Die Dresdner Sängervereine waren dazu geladen und leisteten kräftige Unterstützung, wogegen die Bautzener ihre Gäste aus der Residenz glänzend bewirtheten.

Zum Besten des Pestalozzi=Vereins wurde in Dresden am 9ten October Händels Messias unter Direction des Organisten Kade aufgeführt. Die Damen Krebs=Michalesi und Bunke und die Herren Weiß und Rellinger vom Königl. Hoftheater hatten die Solopartien übernommen. Das Orchester war von Hühnerfürst.

Zum Besten der Gustav=Adolph=Stiftung wird der

Stern'sche Singverein in Berlin demnächst den Paulus aufführen.

Neue und neueinstudirte Opern. Eine Operette oder vielmehr eine Opernscene aus Kreutzer's Nachlaß: Cordelia, wird bei der k. Oper in Berlin vorbereitet. Frl. Joh. Wagner wird die Hauptpartie singen.

Dem Vernehmen nach wird jetzt an der k. Oper in Berlin außer dem Tannhäuser auch Lohengrin einstudirt.

Todesfälle. Der Dichter von Fel. David's Wüste, August Collin, starb kürzlich in Paris.

Vermischtes.

Nach einer öffentlichen Erklärung des Hrn. Barnum hat Jenny Lind, ehe sich diese von ihm trennte, in Amerika 610,000 Dollars eingenommen. Von dieser Summe erhielt die Sängerin 302,000 und der Impresario 308,000 Dollars. Erwägt man nun, daß Barnum allein für die Ueberfahrt und den Lebensunterhalt der Nachtigall — die wahrscheinlich nicht von Mehlwürmern gelebt — zu sorgen hatte, so erscheint die Behauptung, Barnum habe sie übervortheilt, doch nicht ganz glaublich.

Nach der am 2ten December vorig. Jahres glücklich vollbrachten Rettung der Gesellschaft gehört es bekanntlich in Paris zum guten Ton, fromm zu sein, und wer jetzt sein Glück dort machen will, muß vor Allem durch ein christliches Werk sich die Anwartschaft auf den Himmel sichern. Das wußte auch die Tänzerin Cerito, verehrte deshalb der Kirche Notre Dame de Lorette einen prachtvollen silbernen Altarkelch, und erfüllte somit ein Gelübde, was sie vor ihrem jetzigen Engagement bei der großen Oper gethan haben will, damit dieses zu Stande kommen möge. Der Clerus hat natürlich der frommen Tochter Terpsichore's den reichsten Segen ertheilt und auch der Lohn des Beifalls in' der Oper wird ihr nach diesem frommen Werke nicht fehlen.

Zum Director der Pariser italienischen Oper ist der Impresario Corti aus Mailand ernannt worden.

Bei der kürzlich stattgehabten Eröffnung der Eisenbahn von Elbing nach Marienburg ereignete sich folgender komischer Vorfall. Auf dem Elbinger Bahnhofe hörte plötzlich ein loyaler Baubeamter von dem aufgestellten Musikcorps die Töne der Marseillaise. Empört über diese subversiven und destructiven Klänge wollte er das Musikcorps entfernt wissen, wurde aber von den höheren Beamten damit abgewiesen. In seinem Eifer fuhr der Herr nun den Herrn Ministern, die zur Feierlichkeit erwartet wurden, entgegen und stellte diesen das Entsetzliche, was geschehen war, vor. Es wurde nun eine Untersuchung eingeleitet und es ergab sich, daß die Musiker ein Potpourri gespielt hatten, in welchem neben dem Preußenliede und anderen dergl. auch die Marseillaise vorkam. Die Hoffnung des Baubeamten, einer weitverbreiteten Verschwörung auf die Spur gekommen zu sein, zerfloß in Nichts und er wurde zum Lohn für seine gegen Thron und Altar bewiesene Treue nur tüchtig ausgelacht.

Frl. Kroll in Berlin hat für diesen Winter eine komische Oper für ihr Etablissement engagirt.

Von Eschmann erscheint Ende October bei Luckhardt in Cassel ein Werk unter dem Titel: Lebensbilder. Album von zwölf Charakterstücken für Pianoforte. Op. 17.

Vom Preisgerichte des Männer-Gesangvereines zu Wien. In Folge der am 1sten März d. J. erlassenen Preisausschreibung für eine Vokalmesse für Männerstimmen ohne Begleitung sind vier und siebenzig Messen eingesendet worden. Von diesen konnten eilf nicht berücksichtigt werden, da drei derselben mit obligater Orgelbegleitung berechnet und acht mit Angabe der Namen der Verfasser eingesendet wurden, daher den Bedingungen der §§. 1 und 3 des Programms nicht entsprachen, wonach nur drei und sechzig der Beurtheilung des Preisgerichts unterzogen werden konnten. Nach reiflicher und gewissenhafter Beurtheilung stellte es sich leider heraus, das den in §. 2 des Programms ausgesprochenen Erfordernissen bei keiner der so gewürdigten Messen vollständig entsprochen wurde, daher auch keine derselben in ihrer Totalität als ein Werk angesehen werden konnte, welchem der ausgesproche Preis zu ertheilen gewesen wäre. Demgemäß entfällt die Anwendung des §. 5 des Programms von selbst und es wird daher der Preis nach §. 6 keiner der eingesendeten Messen verliehen.

Wien, am 24sten Sept. 1852.

Gottfried Preyer, m. p.
Ferd. Stegmayer, m. p. Gust. Barth, m. p.

Die geehrten Herren Einsender werden ersucht ihre Werke längstens bis 1sten Jänner 1853 selbst oder durch einen Bevollmächtigten abholen lassen zu wollen, weil man sonst nach dieser abgelaufenen Frist gezwungen wäre, um die Rücksendung an die betreffenden Componisten zu ermöglichen, die versiegelten Zettel zu eröffnen.

☞ **Weimar.** Am 15ten November wird, einer hierorts an ihn ergangenen Einladung folgend, Hector Berlioz hier eintreffen, um den am 18ten und 20sten November stattfindenden Wiederholungen seiner Oper „Benvenuto Cellini" anzuwohnen, und in einem besonderen Concerte am 21sten November die Aufführung seiner beiden Symphonien mit Chören „Romeo und Julie" und „Faust" zu leiten. Berlioz wird sodann, ohne sich in einer anderen Stadt Deutschlands aufzuhalten, wieder nach Paris zurückkehren. — (Weimar ist jetzt fast der einzige Ort in Deutschland, wo die Werke des französischen Tonsetzers zu Gehör kommen, und es wäre darum wünschenswerth, wenn diese Veranlassung von nah und fern benutzt würde, damit man durch eigenes Anhören Gelegenheit erhält, das über Berlioz immer noch schwankende Urtheil zu berichtigen und festzustellen. D. Red.)

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 19. Den 5. November 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2⅓ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Fünfter Brief.

Naturstimmen.

(Fortsetzung.)

In unseren Himmelsstrichen kennt man einige, jenen Naturstimmen ähnliche Phänomene, deren atmosphärischer Ursprung erwiesen ist, obgleich unser Luftkreis zu allen derartigen Erscheinungen weit weniger sich eignet. Aber man hat mit diesen Tönen auch viele andere verwechselt die von Thieren herrühren, also durch ihre Langsamkeit und ihren Klang doch leicht von jenen zu unterscheiden waren.

Die meisten Meteore sind gleichfalls von einem eigenthümlichen Tone begleitet, der namentlich den electrischen Erscheinungen anzugehören scheint. Soviel ist gewiß, daß in früheren Zeiten die Atmosphäre viel mehr Anlage zu derartigen tönenden Lufterscheinungen gehabt haben muß. Man findet davon viele Berichte namentlich bei den Schriftstellern des Alterthums, denen man nicht immer den Glauben versagen kann. Wir erinnern hier noch an das weltbekannte Getöse im Odenwald und an anderen Orten, welches der Volksglaube mit dem Namen des wilden Heeres oder der wilden Jagd belegt hat, und dessen Ursprung noch immer nicht genügend erklärt ist.

Wir bedürfen aber gar nicht der Sagen, nicht der geheimnißvollen Ausnahmen und Seltenheiten, welche wir nur aus Erzählungen in Büchern kennen. Wir können die Naturstimmen um uns herum vernehmen, wenn wir ihnen nur aufmerksam lauschen und frisch hinein greifen in's volle Naturleben. Freilich sind diese Stimmen nur selten artikulirte Laute, nicht einmal Töne, zu nennen, sondern meist nur Geräusche oder Schalle. Aber sie besitzen dennoch ihre Eigenthümlichkeit und eine unendliche Mannichfaltigkeit der Erscheinung, wie wir, oft unbewußt, durch die große Reihe von Benennungen ausdrücken, die wir dafür gefunden haben. Diese Stimmen sind bald ein Murmeln, Plätschern, Säuseln, Flüstern, Rauschen, Wispern, Zischen, Lispeln, Summen, Rascheln, bald ein Verhallen, Verschwingen im Nachhall oder Wiederhall, bald ein Sausen, Rasseln, Schwirren, Knallen, Brausen, Rauschen, Poltern, Prasseln, Tosen, Donnern oder Stürmen. Vom leisesten Lufthauch, der kaum die Blätter rührt, bis zum rasenden Sturm, der Bäume entwurzelt; vom rauschenden Bach bis zum tosenden Meer: welche Scala der Eindrücke und Empfindungen.

Auch das Feuer lacht und spricht — wie der Volksglaube sagt — der Dampf pfeift und singt, das heiße Metall tönt und klingt und allenthalben, wohin man nur hört, und wo Bewegung ist, da ist auch Schall, Ton oder Klang.

Selbst die Sage von dem singenden Wasser in Tausend und einer Nacht ist kein Mährchen, sondern Wahrheit. Betrachten wir nur aufmerksam einen Wasserfall.*) Der Boden erbebt unter dem donnernden Sturz der Wassermasse, die Brust wird uns beengt, sie vermag die zusammengepreßte Luft nicht zu athmen. Ein seltsamer Schwall von Tönen dringt in unser Ohr, es ist das dumpfe Rauschen der sich drängenden Wasser, gemischt mit dem leisen Plätschern der niederfallenden Tropfen. Aber eine harmonische Musik schlummert noch in diesem Wassersturze, unsern stumpfen Sinnen verborgen. Dort oben, einem festen Crystallgewölbe gleich, zersplittert der stürzende Wasserbogen in zahllose Tropfen. Der Druck in der Nähe des Abflusses in Verbindung mit der Gewalt des Falles, erzeugt eigenthümliche Schwingungen im Wasser, welche den Wasserstrahl nur durch die unmittelbare Nähe der Theile anfangs als ein zusammenhängendes Ganze erscheinen lassen. Diese Tropfenschwingungen bringen Töne hervor, die wir blos deshalb nicht hören, weil der mitschwingende Resonanzboden fehlt, der den Tönen eine Stärke verleihen könnte, daß sie vom Geräusche der fallenden Massen nicht übertäubt werden. Nur das innere Ohr vernimmt das harmonische Concert der Tropfen, diese geheimen Klänge der Natur im Wasserfall.

Wir können diese Töne dennoch verfolgen und die Schwingungen sogar sichtbar machen. Dazu bedarf es aber besonderer Apparate und wir müssen den Wasserfall verlassen, um im Kleinen, an einem Springbrunnen den Versuch zu machen, wozu uns Oerstedt**) den Weg gezeigt hat.

Diese, wie alle Naturtöne, verleihen dem Ganzen — sagt Oerstedt — eine Aeußerung von Leben und Wirksamkeit. Der Laut des fallenden Wasserstrahles ist zusammengesetzt aus unzähligen, mehr einzelnen, deren Wirkung ihre Eigenthümlichkeit durch die darin herrschende Anordnung erhält. Denn alle die mannichfaltigen, in verschiedenen Bogen herabfallenden Tropfen bringen eine Reihe von gesetzmäßigen Tonabwechselungen hervor. Der Eindruck, welchen wir davon empfangen, ordnet die Mannichfaltigkeit von ungeordneten, uns unbewußten Eindrücken, welche wir von Außen empfangen, zu einem Gesammtbild, und regt in uns die Empfindung des Friedens und der Ruhe beim Anblick des Springbrunnens an.

Beim Wasserfall würde der Eindruck des Kämpfen's und Ringen's vorwaltend sein, andere Naturerscheinungen werden die Empfindung der Sehnsucht, 2c. rege machen, aber allenthalben wird dabei der Toneindruck, oder die, das Ereigniß begleitende Naturstimme, theils maßgebend, theils besonders thätig sein, ohne daß die Seele sich immer dessen bewußt ist. Die Erfahrung lehrt, daß sogar der Genuß eines Gemäldes durch gleichzeitige Tonwirkung nicht nur erhöht, sondern gleichsam vergeistigt wird, ebenso wie bei Dioramen die Wirkung durch die begleitenden Töne wesentlich sich steigert.

So wird ein aufmerksamer Beobachter in der Natur allenthalben charakteristische Klänge vernehmen, die, wie hier beim Springbrunnen, dem flüchtigen Beschauer verborgen, dennoch mehr zur „Stimmung" beitragen, als man vermuthen sollte.

Darum haben auch im Alterthum die Priester, welche der Natur am Nächsten standen, diese Klänge als Orakel benutzt, auch wohl theilweise verstärkt und vervielfältigt. Darum haben die Dichter aller Zeiten mit seltener Uebereinstimmung und nie abnehmender Begeisterung den Naturlauten gelauscht, und sie lebendig geschildert. Der Musiker aber, dünkt uns, sollte sie noch gründlicher erforschen und das Eigenthümliche dieser Lautwirkungen mehr in's Auge fassen, als meist zu geschehen pflegt. Wenn man so weit geht, zu behaupten, daß die Menschen durch die Naturstimmen nicht nur die Musik und den Instrumentenbau, sondern sogar die Sprache erlernten — so ist wohl nicht zu viel gewagt, wenn man behauptet, daß die Musiker auch noch in unseren Tagen von der Natur wohl lernen könnten.

Man verstehe uns recht, der Musiker soll nicht die Naturstimmen blind nachahmen, also nicht directer Naturmaler in Tönen werden. Diese Richtung ist eine verfehlte und bleibt es, trotz der Kunstwerke eines Beethoven und Spohr, die in der Sinfonie pastorale und in der Weihe der Töne das Unübertreffliche geleistet haben. Diese Meisterstücke sind nur soweit mangelhaft, als sie sich bemühen, das Surrogat der Natur sein zu wollen, und Gewittersturm, Vögelgesang, Blätterrauschen und Wellenschlag nachzubilden, also mit Tönen zu malen. Soweit diese Kunstwerke aber Stimmungen ausdrücken, die durch die Natur und ihre Laute indirect, aber folgerichtig hervorgerufen werden — was namentlich Mendelssohn in der Hebriden-Ouvertüre so unübertrefflich geleistet hat — sind diese Meister, nicht nur im vollen Recht, sondern zeigen uns durch ihr Beispiel gerade den Weg, den wir dabei im Auge haben sollen.

Zu den Grundbedingungen eines jeden Kunstwerkes gehören Naturwahrheit und Einfachheit des Ausdruckes, wie Sparsamkeit und Einfachheit der Mittel. In allen Künsten finden wir aber diese Grundsätze strenger festgehalten, als in der Musik,

---

*) Nach Otto Ule, „die Natur im Geiste kosmischer Anschauung" (Halle, 1851) S. 167.

**) Oerstedt, Geist in der Natur, Band I. S. 48.

die durch den Reichthum ihrer Mittel leicht zur Verschwenderin wird. Wir meinen nun, daß hier der Musiker von der Natur lernen sollte. Um die Stimmung im Hörer hervorzurufen, die man beabsichtigt, ahme man der Natur nach, ohne sie zu copiren, und man wird von selbst einfach, sparsam und naturwahr zugleich sein. Dies kann natürlich nur in den Grundlinien gelten, denn eine fernere Bedingung der Kunst ist, das zu vergeistigen, zu veredeln und zu concentriren, was vereinzelt, unabsichtlich und zuweilen roh als Material vorliegt.

Von welcher bezaubernden Wirkung ist der Klang der Aeolsharfe, namentlich für Unbefangene und Nichtmusiker. Dieser Klang kann allerdings streng genommen nicht mehr zu den Naturstimmen gerechnet werden, doch steht dieses einfachste aller Instrumente an der Grenze zwischen Kunst und Natur, und darf jedenfalls als der letzteren verwandt betrachtet werden, indem es die Harmonien in der Gesammtheit giebt, welche in der Natur vereinzelt vorkommen. Die Aeolsharfe tönt nur im Grundton, Quinte, Terz und Septime durch zwei Octaven, woraus sich in verschiedenen Combinationen die sieben Grundaccorde der Harmonie ergeben. Ueberhaupt aber sind es immer nur Harmonien nicht Melodien, welche wir vernehmen, wobei vor allen die langgehaltenen Grundtöne, von besonderer Wirkung sind — ein Fingerzeig zur Verwendung der Orgelpunkte, die noch lange nicht vielseitig genug ausgebeutet sind.

Von welcher wunderbaren Wirkung eine einfache, der Natur und Empfindung gleichsam abgelauschte Accordfolge ist, beweist unter Andern recht schlagend jene berühmte Stelle mit dem Nonenaccord in Beethoven's neunter Symphonie (Adagio non troppo ma divoto, G-Moll) zu den Worten:

„Ihr stürzt nieder Millionen!
Ahnest Du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn über'm Sternenzelt;
Ueber Sternen muß er wohnen."

Diese Stelle ist der Natur im höheren Sinne so angepaßt und doch so vergeistigt, wie sie freilich nur das Genie aus der Natur in den Geist übertragen kann. Aber sie schwebt uns als lebendigstes Beispiel dessen vor Augen, was der Musiker auf diesem Wege, mit den einfachsten Mitteln in Bezug auf „Stimmung" erreichen kann.

Ebenso hat Richard Wagner diese Schönheit in der Wahrheit nicht nur empfunden, sondern auch nachgebildet. Er, der vor Allen auf Wahrheit und Einheit in Empfindung und Ausdruck dringt, hat das ebenfalls practisch bewiesen, was sich uns aus der Beobachtung ergiebt. In seinen Compositionen findet sich mehr als eine Stelle, welche an Wirkung jenem Beethoven'schen Gedanken nichts nachgiebt und mit eben so einfachen und naturwahren Mitteln erreicht ist.

Wie tief der Zauber der Naturstimmen in der Menschenbrust wurzelt, verkündet am Besten der Dichtermund, der die Natur personificirt, die Töne vergeistigt und in naiver Hingebung die elementaren Eindrücke schildert.

Schon Homer*) warnt durch den Mund der Circe vor dem Gesang der Syrenen:

„— — — welche die Menschen zauberisch all' einnehmen, so Jemand ihnen herankommt, mit hellem Gesange, sitzend am grünen Gestade."

Und vor der Scylla:

„— — — dem fürchterlich bellenden Scheusal, deren Stimme so hell, wie des neugeborenen Hündleins."

Begeistert singt Pindar in seinem Hymus**):

„Nur die dem Zeus verhaßt sind, erschrecken, wenn sie den Laut der singenden Musen hören, auf dem Lande, wie auf den tosenden Meereswogen!"

Wie gläubig ruft Elihu zu Jehova:***)

„Hört doch das Toben seines Donners und das Gemurmel, das aus seinem Munde kommt! Unter dem ganzen Himmel leitet er es hin, und sein Feuer nach den Säumen der Erde. Nach ihm brüllet der Donner; er donnert mit seiner erhobenen Stimme, und hält es nicht zurück, läßt sich seine Stimme hören."

Nicht minder lebendig schildern Lucrez, Virgil, Ovid die Sprache der Elemente, die sich ihnen zu Stimmen der Götter verwandelte.

Eine allgemein menschliche Stimmung, eine tiefempfundene Treue der Abspiegelung des Innern finden wir in den neueren Dichterweisen, welche die Natur um ihrer selbst Willen preisen und ihre Sprache so in Worte fassen, wie der Musiker sie in Tönen wiedergeben soll. Von den Minnesängern bis zu den Sängern unserer Tage eine ununterbrochene Kette der herrlichsten Schilderungen.

Wir erinnern nur in Tristan und Isolde †) an die Schilderung der Grotte, wohin die Liebenden verbannt wurden:

Sie empfing der kühle Bronne,
Der gegen ihre Augen schön entsprang
Und schöner in ihren Ohren klang.

---

*) Odyssee, XII. 40 — 85.
**) An Hieron den Aetnäer (von Syrakus).
***) Buch Hiob.
†) Von Gottfried von Straßburg, Uebersetzung von Kurz.

Raunend ihnen entgegen ging,
Mit seinem Raunen sie empfing:
Er raunte gar süße
Gegen sie seine Grüße.
So grüßten sie auch die Linden
Mit den viel süßen Winden,
Erfreuten außen und innen
Ihre Ohren und ihre Sinnen.

Wie ein Nachhall aus jener naiven Zeit giebt uns Eichendorff in seinem herrlichen „Nachtgesang" ein Gesammtbild ähnlicher Stimmungen, das wir als Muster der romantischen Naturanschauung aufstellen können:

Hörst Du nicht die Bäume rauschen
Draußen durch der stillen Rund'?
Lockt's Dich nicht, hinabzulauschen
Von dem Söller in den Grund,
Wo die vielen Bäche gehen
Wunderbar im Mondenschein,
Und die stillen Schlösser sehen
In den Fluß vom hohen Stein?

Kennst Du noch die irren Lieder
Aus der alten, schönen Zeit?
Sie erwachen alle wieder
Nachts in Waldeseinsamkeit,
Wenn die Bäume träumend lauschen
Und der Flieder duftet schwül,
Und im Fluß die Nixen rauschen:
Komm herab, hier ist's so kühl! —

Höchst bezeichnend für unsere Ansicht dieser musikalisch=poetischen Auffassung der Naturtöne ist ein Ausspruch Schiller's in seiner Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung, in welchem er Klopstock einen musikalischen Dichter nennt.

„Ich sage, musikalischen, um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern. Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste thun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, blos einen bestimmten Zustand des Gemüths (das, was wir Stimmung nennen) hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nöthig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht blos auf Dasjenige, was in der Poesie wirklich und der Materie nach Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effecte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Object zu beherrschen; und in diesem Sinne nenne ich Klopstock vorzugsweise einen musikalischen Dichter." —

Der Dichter, der Prophet ist, im wahren Sinne des Wortes, blickt aber noch weiter. Er sieht in das Innere der Natur und hört ihre Stimmen mit dem geistigen Ohr auch da, wo sie für das äußere Ohr nie gefunden werden. Ihm ist der Ton dann das Sinnbild des Lebens, der Bewegung, der Abglanz der innersten Eigenthümlichkeit des Individuellen in der Naturerscheinung. Mit welcher unendlichen Feinheit und mit gleichsam prophetisch gesteigerten Sinnen schildert Göthe den Sonnenaufgang durch Töne *). Er überragt dadurch kühn die menschliche Empfindungsweise und trifft in diesem Gedanken wunderbar mit jener vollkommen berechtigten Ansicht zusammen, welche annimmt, daß die Aetherschwingungen, die uns als Licht erscheinen, für höher organisirte Wesen zu Tönen werden müssen. Dieser überraschend schöne Ausdruck des innersten Naturlebens in seiner Größe und Feinheit möge denn auch den würdigsten Schluß dieses Briefes bilden, welcher nur einen aphoristischen Blick in die Gedankenwelt gestatten konnte, welche sich dem Lauscher der Natur unabsehbar und allenthalben erschließt.

Ariel.
„Horcht! horcht! dem Sturm der Horen,
Tönend wird für Geistes-Ohren
Schon der neue Tag geboren.
Felsenthore knarren rasselnd,
Phöbus' Räder rollen prasselnd;
Welch' Getöse bringt das Licht!
Es trommetet, es posaunet,
Auge blinzt und Ohr erstaunet,
Unerhörtes hört sich nicht!"

(Schluß des fünften Briefes.)

Ueber den dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke.

Von Theodor Uhlig.

IV.

a) Richard Wagner's Programm zur Coriolan-Ouvertüre.

Dieses verhältnißmäßig wenig gekannte Werk des großen Tondichters ist jedenfalls eine seiner bedeutendsten Schöpfungen, und Niemand wird beim Anhören einer guten Aufführung desselben ohne die tiefste Ergriffenheit verbleiben, der den dargestellten Gegenstand genau kennt. Ich erlaube mir daher die-

*) Faust, 2ter Theil, 1ster Act, 1ste Scene.

sen Gegenstand so zu bezeichnen, wie ich ihn in der Darstellung des Tondichters selbst ausgedrückt gefunden habe, um den mir gleich Fühlenden denselben erhabenen Genuß zu bereiten, den ich aus diesem Werke gewann.

Coriolan, den unbändig kräftigen, zur Heuchelei der Demuth unfähigen, aus seiner Vaterstadt darob verbannten und im Bunde mit ihren Feinden diese Stadt bis zur Vernichtung bekämpfenden, wie er, von Mutter, Weib und Kind gerührt, endlich der Rache entsagt, und von seinen Verbündeten für den hierdurch begangenen Verrath an ihnen mit dem Tode bestraft wird, — diesen Coriolan darf ich als allgemein bekannt voraussetzen. Aus dem ganzen, an beziehungsvollen Verhältnissen reichen, politischen Gemälde, dessen Darstellung, wie sie dem Dichter erlaubt war, dem Musiker durchaus verwehrt blieb — weil dieser nur Stimmungen, Gefühle, Leidenschaften und deren Gegensätze, nicht aber irgendwie politische Verhältnisse ausdrücken kann —, griff Beethoven für seine Darstellung nur eine einzige, allerdings die entscheidendste, Scene heraus, um an ihr den wahren rein menschlichen Gefühlsgehalt des ganzen weitausgedehnten Stoffes wie in seinen Brennpunct zu fassen und zur ergreifendsten Mittheilung an das wiederum rein menschliche Gefühl zu bringen. Dieß ist die Scene zwischen Coriolan, seiner Mutter und seinem Weibe im Kriegslager vor den Thoren der Vaterstadt. — Können wir, ohne im mindesten zu irren, fast alle symphonischen Werke des Meisters dem plastischen Gegenstande ihres Ausdrucks nach als Darstellungen von Scenen zwischen Mann und Weib auffassen, und dürfen wir den Urtypus solcher Scenen im wirklichen Tanze selbst finden, aus welchem das musikalische Kunstwerk der Symphonie in Wahrheit hervorgegangen ist, so haben wir hier eine solche Scene nach einem möglichst erhabenen und erschütternden Inhalte vor uns. Das ganze Tonstück könnte füglich als musikalische Begleitung einer pantomimischen Darstellung selbst gelten, nur in dem Sinne, daß die Begleitung zugleich die ganze dem Gehöre wahrnehmbare Sprache kund giebt, deren Gegenstand wir in der Pantomime uns wiederum als dem Auge vorgeführt denken müssen.

Die ersten Züge des Tonstückes führen uns zunächst die Gestalt des Mannes selbst vor: ungeheure Kraft, unbändiges Selbstgefühl und leidenschaftlicher Trotz äußern sich als Zorn, Haß, Rache, vernichtungssüchtiger Muth. Uns braucht nur der Name „Coriolanus“ genannt zu werden, um uns mit einem Zauberschlage seine Gestalt erblicken, die Empfindungen seines ungestümen Herzens unwillkürlich mitempfinden zu lassen. Dicht neben ihm stellt sich uns das Weib dar: Mutter, Frau und Kind. Anmuth, Milde und sanfte Würde treten dem trotzigen Manne gegenüber, um durch kindliche Bitte, weibliches Flehen und mütterliche Ermahnung das Herz des Stolzen von seinem Zerstörungsmuthe abzuwenden. — Coriolan kennt die Gefahr, die seinen Trotz bedroht: seine Heimath sandte ihm den gefährlichsten Fürsprecher. All den klugen und sittsamen Politikern daheim fühlte er sich mächtig in kalter Verachtung den Rücken zu wenden; ihre Botschaften richteten sich an seinen politischen Verstand, an seine staatsbürgerliche Klugheit: ein Wort des Hohnes über ihre Feigheit hatte sie ihm unnahbar gemacht. Aber hier wandte sich das Vaterland an sein Herz, an sein unwillkührliches, rein menschliches Gefühl, und gegen diesen Angriff hat er keine andere Waffe als — Verwahrung seines Blickes seines Ohres gegen die unwiderstehliche Erscheinung. — So versucht er bei der ersten Kundgebung der Bittenden Blick und Ohr hastig abzuwenden; wir sehen die ungestüme Gebärde, mit der er das Flehen des Weibes unterbricht und das Auge verschließt — um dennoch die jammervolle Klage hören zu müssen, die dem Abgewandten nachtönt. — Im tiefsten Innern seines Herzens beginnt der Wurm der Reue den Trotz des Riesen zu benagen. Aber furchtbar wehrt sich dieser Trotz; von dem ersten Bisse des Wurmes aufgestachelt bricht er in rasenden Schmerz aus, und sein gewaltigstes Toben, sein entsetzlichstes Aufzücken, decken uns die wüthende Größe des rachsüchtigen Trotzes selbst, zugleich mit der brennenden Gewalt des Schmerzes auf, mit dem er durch den Zahn der Reue verwundet worden ist. Von dieser schrecklichen Kundgebung tief ergriffen sehen wir das Weib in Schluchzen und Verzagen ausbrechen; kaum wagt sich die Bitte mehr aus der Brust hervor, die nun von Mitgefühl für den wüthenden Schmerz des Mannes gemartert wird. Furchtbar wogt und schwankt die Gefühlsschlacht hin und her: wo das Weib nur schroffen Hochmuth erwartete, muß es jetzt in der Kraft des Trotzes das gräßlichste Leiden selbst gewahren. — Dieser Trotz ist aber nur zur einzigen Lebenskraft des Mannes geworden: Coriolan, ohne seine Rache, ohne seinen vernichtenden Grimm, ist nicht mehr Coriolan, und er muß aufhören zu leben, wenn er seinen Trotz aufgiebt. Dieser ist das Band, das seine Lebensmöglichkeit zusammenhält; der verbannte Empörer und Verbündete der Vaterlandsfeinde kann nicht wieder werden, was er war: seine Rache fahren lassen heißt sein Dasein fahren lassen, der Vernichtung der Vaterstadt entsagen — sich selbst vernichten. Mit der Verkündigung dieser ihm einzig gelassenen furchtbaren Wahl tritt er nun dem Weibe entgegen. Er ruft ihm zu: Rom oder ich, Eines muß fallen! Nochmals zeigt

er sich hier in der ganzen Erhabenheit seines zermalmenden Grimmes. Und hier gewinnt das Weib wieder die Macht der Bitte: Milde! Versöhnung! Friede! — fleht es ihn an. Ach, es versteht ihn nicht, es begreift nicht, daß: Friede mit Rom — sein Untergang heißt! Doch des Weibes Klage zerreißt sein Herz; nochmals wendet er sich ab, um den schrecklichen Kampf zwischen seinem Trotze und der Nothwendigkeit der Selbstvernichtung zu kämpfen. In dem martervollen Schwanken hält er dann mit gewaltsamem Entschlusse ein, und — sucht nun selbst den Anblick des theuren Weibes auf, um in seinen flehenden Gebärden mit schmerzlicher Wollust sein Todesurtheil zu lesen. Da schwillt ihm von diesem Anblick mächtig die Brust; alles Schwanken und Stürmen des Innern drängt sich in einen großen Entschluß zusammen; das Selbstopfer ist beschlossen: — Friede und Versöhnung! — Die ganze Kraft, die der Held bisher auf die Vernichtung des Vaterlandes richtete, die tausend Schwerter und Pfeile seines Hasses und Rachegrimmes, sie faßt er mit furchtbar gewaltiger Hand zu einer Spitze zusammen, und diese — stößt er sich in das eigene Herz. Getroffen vom eigenen Todesstoße bricht der Koloß zusammen; zu den Füßen des Weibes, das ihn um Frieden flehte, haucht er sterbend den letzten Athemzug aus.

So dichtete Beethoven in Tönen den Coriolan.

b) Ueber den Unterschied zwischen Symphonie und Ouvertüre.

Man sehe in einer der nächstfolgenden Nummern dieser Zeitschrift den Artikel: „Symphonie und Ouvertüre.“*)

c) Schlußbetrachtung.

Zweierlei ist es, was als Resultat einer Betrachtung über die Erscheinungen und Fragen, die hier besprochen und angeregt worden sind, sich ergiebt: einmal die Unzulänglichkeit der musikalischen Kunstart hinsichtlich des Ausdrucks, den man hier in sie zu legen sucht, dort in ihr zu finden wünscht; sodann aber und in Folge dessen das Bedürfniß der Musik, in einer allgemeineren, umfassenderen, größeren oder weiteren Kunst aufzugehen und so endlich von dem Fluche der Halbheit, der jetzt auf ihr lastet, sich selber zu erlösen.

Die Unzulänglichkeit der Musik offenbart sich ebensowohl in denjenigen ihrer Manifestationen, welche wir als die Höhepuncte ihrer historischen Entwickelung anzusehen haben — und das sind die großen Tonwerke des mittleren und späteren Beethoven, als auch in den Anforderungen des als Kunstempfänger an diese Tonwerke herantretenden Publikums, das in seinen bewußtvollen Spitzen unzweifelhaft den jeweiligen Stand der geschichtlichen Entwicklung des Menschengeistes repräsentirt. Und hiervon bedingt ja doch wohl eines das andere, weil im Grunde Keiner aus seiner Zeit herauskann — weder der schaffende Künstler, noch der Kunstempfänger. Das heißt: Aus ganz dem nämlichen Grunde, weshalb der Künstler, zuerst Beethoven, dem Tonwerke einen dichterischen Gegenstand zu Grunde legte und damit allerdings über die Grenzen der Musik als Kunstart hinauszugehen veranlaßt wurde, verlangt nun auch der Kunstempfänger, in dem Tonwerke einen dichterischen Gegenstand zum Ausdruck, und wo dieser Gegenstand über die sehr beschränkten Grenzen der reinen Musik hinausgeht, denselben auf einem anderen Wege, mit Hülfe außermusikalischer Mittel, sich zur Kenntniß gebracht zu sehen; — denn nach beiden Seiten hin sprechen auf ganz gleiche Weise die Forderungen der Zeit sich aus. Und so ist denn das, was vom Standpunkte einer Aesthetik, die ihr System natürlich auf dem Grunde einer ganz anderen, völlig verschiedenen Kunst sich erbaut hat, allerdings ein Abweg des Künstlers (Beethoven) und eine ungerechtfertigte Anforderung des Kunstempfängers (an das Tonwerk) genannt werden muß, nichts anderes, als eine geschichtliche Nothwendigkeit, ein Ergebniß der Zeit, eine Consequenz der geistigen Entwickelung der Menschheit. In Folge dessen muß es auch eben so lächerlich erscheinen, jener Aesthetik zu Liebe die Werke einer anderen Kunst (wie eben der des späteren Beethoven's) zu verwerfen, als den weit gewaltigeren Eindruck dieser Werke auf eine unbefangene moderne Menschheit zu ignoriren. Das will sagen: Wer dem Eindrucke einer 9ten Symphonie (mit oder ohne Programm) sich entzieht, weil die Form dieses Werkes mit den Regeln des ästhetischen Lehrbuches nicht stimmt, der ist ein Narr; und wer nun gar einer für die 9te Symphonie (gleichviel aus welchem — musikalischen oder außermusikalisch=dichterischen — Grunde) begeisterten Menschheit, den vom ästhetischen Lehrbuche sanctionirten Tonwerken zu Gefallen, diese Begeisterung wieder ausreden möchte, der ist erst recht ein Narr! Denn in der Kunst ist ein Funke Begeisterung, dem Herzen des Schaffenden entsprungen und in die Gemüther der Genießenden hinüber geleitet, mehr werth, als die schönsten Systeme und Annahmen, über welche die

---

*) Diese Abhandlung ist dergestalt mir unter den Händen angewachsen, daß ich vorziehen muß, sie an dieser Stelle gar nicht zu geben, sondern nachträglich als selbstständigen Artikel. T. U.

„verständigen" Kunstmenschen sich geeinigt haben mögen.

Das Ziel nun aber, auf welches eine solche Richtung der Musik — dieser „Abweg" des Künstlers Beethoven — hinführt, ist zuletzt das Drama, die Vereinigung aller Kunstarten, die „ganze" Kunst; zunächst aber nur die Verbindung des Tones mit dem Worte, die Vollendung derjenigen Seite der ganzen Kunst, welche man die „innere" nennen möchte, weil sie blos auf Gefühl und Verstand, noch nicht aber auch auf das Auge des Menschen reflectirt. Immer wird die Musik als „lyrische" Kunst fortbestehen: nach Beethoven jedoch ist jedes rein musikalische Werk, das über die Lyrik des einzelnen, vollkommen in sich abgeschlossenen Tonsatzes hinausgeht und entweder durch Zerstörung der Form dieses einzelnen Tonsatzes oder durch ein willkührliches Nebeneinander mehrerer einzelner Tonsätze episch oder gar dramatisch sein will, ein Zeugniß von seines Verfassers Mißverständniß der Geschichte und der Zeit: — der Irrthum Beethoven's ist von anderen Componisten nicht zu wiederholen, sondern zu vermeiden, von der musikalischen Kritik aber zu berichtigen durch discrete Deutung der Werke, welche diesem Irrthume entsprungen sind (wie dieß eben durch die Wagner'schen Programme geschieht). Ton und Wort verbinden sich nun aber entweder wie in der Symphonie mit Programm (vom Componisten) oder wie im Vocaltonstück mit Instrumentalbegleitung. (Die reine Vocalmusik kann nicht hierher gerechnet werden, da sie die Hauptseite der modernen Musikentwicklung, d. i. das Orchester-Instrumentale, ignorirt: — sie ist deshalb einseitig, beschränkt im Ausdruck, unfrei in der Wahl der Darstellungsgegenstände; sie ist blos der Entstehungsgrund unserer Musik, der erste Keim dieses reichen und mächtigen Baumes, nicht aber der Baum selber, nicht die ganze moderne Musik). Man wird sogleich die Instrumentalsymphonie mit erklärendem Programme als eine Halbheit bezeichnen; ich selber bezeichne sie als sogar noch weniger und gehe viel weiter, indem ich auch das außertheatralische Vocaltonstück mit Instrumentalbegleitung für mindestens eine Halbheit erkläre: — nach dem Vorgange Wagner's in seinen Opern nämlich ist die Cantate, das Oratorium und Alles todt, was dramatisch oder episch sein will, ohne zugleich nach Außen hin auch dem Auge sich darzustellen — mit der „plastischen" Kunst sich zu verbinden. Nur wiederum die Lyrik, und zwar die moderne, eine sehr aparte Lyrik (Heinrich Heine, componirt durch Robert Franz und einige Andere) lebt ein wirkliches Leben, ein anderes zwar, als die Opern Wagner's, aber doch immer ein Leben. Sobald man freilich Beethoven aus der Geschichte streicht, darf man frischweg Symphonien fortcomponiren, ohne von einer historischen Kritik Ohrfeigen befürchten zu müssen: man wird dann auch durch Wagner und seine vernichtenden Kunstschöpfungen nicht ferner belästigt, denn mit Beethoven fällt Wagner von selber, da der erstere dem letzteren ja zur historischen Voraussetzung dient. Sobald man jedoch Beethoven anerkennt und gelten läßt — und die Zahl der musikalischen Ur-Reactionäre, die dieß nicht thun, ist so außerordentlich gering, daß sie kaum in Anschlag zu bringen sein dürfte, — wird man sich auch die Consequenzen gefallen lassen müssen, welche aus einer allseitigen Betrachtung des Kunstprincips dieses Beethoven ganz von selber sich ergeben. — Doch dieß hier blos nebenbei! Es muß an dieser Stelle genügen, wenn auch nur ein Beweis mehr beigebracht worden ist für die Behauptung, daß die Erlösung der musikalischen Kunstart im Drama, wie sie Wagner vollbracht hat, ihre historische Begründung in Beethoven findet, und daß daher, nach solcher Vollendung des Beethoven'schen Kunstprincips in Wagner, sämmtliche musikalische Halbheiten, die zwischen Beethoven's letzter Symphonie und Wagner's erstem musikalischen Drama liegen (und unter diese Halbheiten gehören eben alle diejenigen musikalischen Werke, welche über die Lyrik hinausgehen — wollen), wohl kunstgeschichtliche Erscheinungen sind, nicht aber irgend welches neue Princip begründen. Jener Beweis nun aber muß ebensowohl in dem Vorhandensein der Wagner'schen Programme zu Beethoven'schen Tonwerken, als auch in dem Erfolge dieser Programme bei allen unbefangenen Kunstempfängern gefunden werden. Solchen Erfahrungen gegenüber dürften freilich Illusionen, wie z. B. der Traum von einer späteren Zeit, wo Jedermann die letzten Beethoven'schen Werke musikalisch von selber „verstehen" wird u. dgl., nicht mehr Stich halten!

Kleine Zeitung.

Leipzig. Viertes Abonnement-Concert, Donnerstag den 28. October 1852. Symphonie von L. van Beethoven, (Nr. 8, F-Dur). Recitativ und Arie aus der Nachtwandlerin von Bellini, gesungen von Frl. Hertha Westerstrand aus Stockholm. Concert für die Violine von H. W. Ernst (Fis-Moll), vorgetragen von Hrn. CM. R. Dreyschock. Zweiter Theil: Fest-Ouvertüre von Julius Rietz. Recitativ und Arie aus der Zauberflöte von Mozart, gesungen von Frl. Westerstrand. Fuge (A-Moll) für die Violine allein, von S. Bach, vorgetragen von Hrn. CM. Dreischock. Lieder

mit Pianofortebegleitung, gesungen von Frl. Westerstrand. — **Wir haben dieß Mal als eine für uns neue Erscheinung nur Frl. Westerstrand zu erwähnen.** Die Wirkung ihres Gesanges bei ihrem ersten Auftreten war eine ziemlich ungünstige, doch wurde das Publikum in Etwas versöhnt, als die Sängerin Gelegenheit fand, die Sicherheit und Reinheit ihrer Coloratur so wie ihre Fertigkeit zu zeigen. Die Stimme des Frl. W. ist eigenthümlicher Art; die Kopfstimme ist gut gebildet und überwiegend, dagegen erscheint die Bruststimme ganz vernachlässigt, und hat namentlich bei größerer Kraftentwicklung einen unangenehmen Nasenton. In den Liedern erschien Frl. W. als eine entschiedene Nachahmerin der Lind; dieselbe Spielerei mit verhallenden Tönen, dasselbe Säuseln u. s. f., nur fehlte die Poesie, welche das Vorbild denn doch auszeichnet. Auch in der Bellini'schen Arie war der Vortrag ohne allen Schwung, ohne alle Wärme, so daß man durchaus die Empfindung des Eingelernten hatte. Frl. W. vermag durch einige Kunststückchen das Publikum für einen Augenblick zu interessiren; ob sie ein nachhaltiges Interesse zu erwecken im Stande ist, bezweifeln wir.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements 2c. Frau Palm-Spatzer ist nach Hannover zu Gastspielen abgereist.

Orgel-Kloß concertirt jetzt in Berlin in der Garnisonskirche zum Besten der Kleinkinderbewahranstalt.

Ein neuer Tenorist, Hr. Mirapelli, hat in Brüssel sehr gefallen. Derselbe war bisher Sergeant in der französischen Armee in Algier. Dort hörte ihn sein Oberst eines Abends am Bivouacfeuer ein Liedchen singen und ermunterte ihn, den Dienst des Mars mit dem des Apollo zu vertauschen, welchen Vorschlag der gesangreiche Sergeant mit Freuden annahm.

In München gastirte kürzlich Frl. Falconi als Norma und Fidelio. Der mit unnützen Verzierungen überladene Gesang der Dame fand keinen sonderlichen Beifall.

Hiller wird binnen Kurzem nach Cöln zurückkehren und die Function als städtischer Kapellmeister wieder übernehmen.

Vermischtes.

Der Kirchenvorstand in Bern hatte kürzlich bei der Behörde die Forderung gestellt, es sollten an Sonn- und Feiertagen keine Theatervorstellungen stattfinden. Wie es sich gebührt wurden aber die frommen Herren damit abgewiesen und werden diese nun wohl auch die gehegte Absicht aufgeben, um Einstellung von sonntäglichen Concerten Tanzvergnügungen 2c. einzukommen.

In New-York verkauft man jetzt Jenny-Lind-Kümmel!

Curiosa

von Dr. Eduard Krüger.

Noch immer giebt's gelehrte **Musikanten**, die gerne italienisch stammeln, ohne italienisch decliniren zu können. Alle Tage muß man lesen: Solis! da doch in jeder Grammatik zu lesen, was der Lazzarone (nicht — ni!) in Mailand weiß, daß nämlich vom Singular o der Plural i lautet; daher Solo, Soli: Collo, Colli (was die Commis-voyageurs auch so gerne Collis aussprechen); Carbonaro, Carbonari; Cello, Celli.

Viele Leute, die Latein können sollten, schreiben dennoch Reflection, obwohl sie aus der Etymologie wissen könnten, daß es Reflexion heißt.

Tempo giusto ist nicht so bedeutungslos, wie manche verständige Leute glauben; es bedeutet bald: das angemessene Tempo, was der Componist der Discretion des Ausübenden überläßt; bald heißt's: gewöhnliches Tempo: letzteres ist der bei Händel übliche Sinn, worüber zu spotten leicht, ein Besseres vorschlagen schwierig ist. Dieses t. g. ist das zwischen andante und allegro in der Mitte stehende, und bezeichnet die gewöhnliche leidenschaftslose Bewegung der Viertel.

Die Aussprache Orchester findet sich nirgend in der Welt als bei sogenannten gebildeten Deutschen. Nach dem Griechischen müßte man das ch wie im Deutschen sprechen; Franzosen, Italiener und Engländer sprechen: Orkester. — Aehnlich ist's mit Donizetti, den einige gebildete Leute auszischen, ohne es zu beabsichtigen, denn das italienische z lautet gerade wie das deutsche, nicht wie tsch.

In Seb. Bach's sämmtlichen Werken (1stes Heft, zehn Cantaten), die diesen Frühling herausgekommen sind, ist ein störender Druckfehler S. 77, Zeile 2, Tact 2, wo das zweite H im Basse ein Quadrat haben muß; dieses beweisen die zweite Oboe und die zweite Violine daselbst.

Druckfehler-Berichtigungen. In Nr. 17, Seite 178, Spalte 1, Zeile 18 von unten lies: „November" statt: „Jahrgang".

☞ Diejenigen musikalischen Dirigenten, welche eine Aufführung meiner Ouvertüre zu Tannhäuser im Concert beabsichtigen, ersuche ich, wegen einiger Mittheilungen, die ich ihnen in Bezug auf eine solche Aufführung zu machen habe, sich an mich wenden zu wollen.

Zürich, 30sten October 1852. Richard Wagner.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Instructives.

Für Pianoforte.

Fr. Brauer, Fünfzehn Uebungsstücke für Pianoforte, sämmtlich auf die Tonleiter gegründet, mit steter Berücksichtigung kleiner Hände bearbeitet und mit Fingersatz versehen. Leipzig, Merseburger. 9 Ngr.

Diese Uebungsstücke verdienen Lehrern wie Lernenden empfohlen zu werden, da sie durchaus zweckmäßig und nicht trocken und langweilig sind. Die Aufeinanderfolge der einzelnen Nummern, die Verwendung der Scala zu melodischen und harmonischen Zwecken, der Fingersatz beweisen, daß das Werkchen aus der Feder eines erfahrenen und denkenden Lehrers geflossen ist.

H. Enckhausen, Op. 82. Der erste Unterricht im Clavierspiel. Eine Reihefolge methodisch geordneter Uebungsstücke für den progressiven Clavier-Unterricht nach pädagogischen Grundsätzen. Eisleben, Kuhnt. Heft 3 u. 4. à 15 Sgr.

Ueber die ersten beiden Hefte dieses Werkes haben wir bereits gesprochen, und wir können das dort Gesagte auch bei Anzeige dieser wiederholen. Die Progression ist mit erfahrener Hand angeordnet, die einzelnen Musikstücke sind ansprechend und durchaus instructiv; besonders zweckmäßig und leicht faßlich ist Das, was der Verf. im vierten Heft über die Tonleiter, die Parallel-Tonarten und deren Verbindungsaccorde sagt. —

Für Pianoforte zu vier Händen.

H. Enckhausen, Op. 84. Instructive melodische Tonstücke für das Pianoforte zu vier Händen. In vier Heften. Eisleben, Kuhnt. Heft 1 u. 2. à 15 Sgr.

Ein für die ersten Anfänger berechnetes, in stufenweiser Folge angeordnetes Werkchen, welches seiner Zweckmäßigkeit wegen Empfehlung verdient. Nicht ganz können wir uns mit der etwas zu häufigen Benutzung der Tanzformen zu Uebungsstücken einverstanden erklären, doch entsprechen auch die gegebenen Tänze ihrem instructiven Zwecke.

Für Gesang.

F. G. Klauer, Jugend-Klänge. Sammlung ein- und mehrstimmiger Lieder und Gesänge für die Jugend mit leichter Clavierbegleitung. Mit Original-Compositionen und nach den schönsten Volksweisen bearbeitet und herausgegeben. Eisleben, Kuhnt. 1stes und 2tes Heft, à 5 Sgr.

Ein geschickt angeordnetes Werkchen, das Anfängern eine lehrreiche und angenehme Unterhaltung gewähren wird. Einzelne der Lieder sind zweistimmig mit Pianofortebegleitung gesetzt.

Liederkranz für deutsche Schulen. Eine Sammlung ein-, zwei- und dreistimmiger Lieder mit besonderer Berücksichtigung der beliebtesten Sangweisen, nebst einleitenden Uebungen für den Gesang-Unterricht. Nebst einem Anhange von Schulliedern zu verschiedenen Gelegenheiten. Herausgegeben von Lehrern der Grafschaft Mansfeld. Zweites Heft. Zweite verbesserte Auflage. Eisleben, Kuhnt. 3 Sgr.

Bereits bei Anzeige des ersten Heftes dieser für Schulen sehr zweckmäßigen und mit erfahrener Hand geordneten Sammlung haben wir derselben lobend gedacht. Auch dieses zweite Heft schließt sich dem ersten in würdiger Weise an und verdient die Beachtung der Volksschul-Vorstände, denen wir das Werkchen nochmals bestens empfehlen wollen.

Bücher, Zeitschriften.

G. Schilling, Carl Philipp Emanuel Bach's Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen. Im Gewande und nach den Bedürfnissen unserer Zeit herausgegeben. Zwei Theile in einem Bande. (Des Originales vierte Auflage.) Herzberg 1852, Franz Mohr.

Eine ältere Ausgabe dieses Werkes ist uns zur Zeit nicht zur Hand, wir können daher nicht sagen, welche Aenderungen der Herausgeber in vorliegender vorgenommen hat. Wir müssen uns also für jetzt auf eine einfache Anzeige beschränken, behalten es uns jedoch vor, später einmal wieder auf die Schilling'sche Bearbeitung zurückzukommen, die uns beim Durchlesen als ein sehr empfehlenswerthes Unternehmen erschien.

Friedrich Kempe, Franz Liszt. Richard Wagner. Aphoristische Memoiren und biographische Rhapsodien. Ein Erinnerungsblatt für die Theilnehmer des dritten Anhalt-Bernburgischen Musikfestes, ein Beitrag zur Kunstgeschichte für alle Freunde der Tonkunst, der classischen und romantischen. Eisleben 1852, F. Kuhnt.

Von alle den auf dem Titel dieser Brochüre befindlichen Bezeichnungen ist die treffendste und richtigste: „Ein Erinnerungsblatt für die Theilnehmer des dritten Anhalt-Bernburgischen Musikfestes", denn in der That ist das Ganze nichts,

als eine kurz gefaßte Geschichte des Ballenstädter Festes. Wenn auch Liszt's und Wagner's Namen bei jenen in mehr als einer Rücksicht bedeutungsvollen Aufführungen die Hauptrolle spielen, so war es doch unnöthig sie in etwas prunkender Weise auf den Titel zu setzen; es versteht sich von selbst, daß man bei Erwähnung dieses Festes zuerst an sie denkt. Die biographischen Aphorismen über die beiden Helden desselben geben eine gedrängte Uebersicht über das bewegte Leben dieser Künstler und sind in sofern dankenswerth. Der übrige Inhalt des Buches ist entweder nicht Eigenthum des Verfassers oder er ist dem glänzenden Titel gegenüber nicht bedeutend genug. Die gelieferten Comentare zu der Tannhäuserouvertüre und zu der neunten Symphonie sind Wagner's Worte, und was über die anderen in Ballenstädt aufgeführten Werke gesagt wird, ist flüchtig und wenig erschöpfend. Außer einer Beschreibung der in jenen Tagen gebotenen materiellen Genüsse giebt der Autor noch das Gedicht der Herzogin von Orleans, das Liszt in Musik gesetzt und in Ballenstädt aufgeführt hat, und ein vollständiges Verzeichniß des Sänger- und Orchesterpersonals, und füllt auf diese Weise beinahe die drei Bogen, aus denen die Brochüre besteht. In einem kurzen Nachwort wird noch die Differenz zwischen Friedrich Schneider und Liszt zu vermitteln gesucht und auch des Umstandes gedacht, daß die erste Idee zu diesem großartigen Kunstfeste in dem Kopfe eines Gastwirthes entsprungen sei. Für die Theilnehmer an dem Feste wird das kleine Buch immerhin interessant sein, und auch die „gehaßte Leipziger Kritik" — wie sie der Hr. Verf. zwar im Scherz, aber doch unpassender Weise zu nennen beliebt — würde gegen das Werkchen nichts einzuwenden haben, wenn es mit weniger Geräusch aufgetreten wäre und nur den ihm zukommenden Titel: „Erinnerungsblatt ꝛc." führte.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

Adolf Kullack jun., **Op. 2.** Etudes de Salon pour le Piano. **Nr. 2.** Loreley. **Berlin, Trautwein (Guttentag). 12½ Sgr.**

Ein sehr brillantes, aber auch sehr schwieriges Salonstück, daher nur vollkommen fertigen Spielern zu empfehlen.

Aug. Schäffer, Op. 40. Nr. 1. Die Jagd, u. Nr. 2. Savoyarden-Polka, für das Pianoforte. Berlin, Trautwein (Guttentag). Nr. 1. 15 Sgr. Nr. 2. 10 Sgr.

Die „Jagd" ist ein ziemlich unbedeutendes Stück, nur für Dilettanten mit sehr geringen Ansprüchen und Kunstanschauungen brauchbar. Als tanzbarer Tanz ist die Polka recht hübsch zu nennen, wenn sie auch keineswegs Ansprüche auf besondere Originalität machen darf.

Fr. Weber, Op. 7. La Consolation. Etude. Deux morceaux de Salon pour le Piano. **Wien, Mechetti. 10 Ngr.**

Die Consolation ist ein ziemlich gewöhnliches, wenn auch nicht leichtes Salonstück. Die Etüde steht gegen dieses bedeutend höher, wenn auch hier des Neuen nicht viel geboten wird.

Marcele Madeiski, Chant montagnard, l'inquiétude, le tourbillon. Mélodies sans paroles pour le Piano. **Wien, Mechetti. 20 Ngr.**

Drei ansprechende Salonstücke mit guter Sachkenntniß geschrieben, und daher Freunden besserer, wenn auch dem Inhalte nach leichterer, Unterhaltungsmusik zu empfehlen.

Th. Leschetizky, Op. 12. Second Nocturne pour le Piano. **Wien, Mechetti. 10 Ngr.**

Es unterscheidet sich dieses Werk wenig oder gar nicht von den übrigen Erzeugnissen des Componisten, welche sich sehr wenig vor der großen Menge der gewöhnlichsten Unterhaltungsstücke auszeichnen.

Ad. Lang, Op. 12. La Mascherata. Scherzo fantastique pour le Piano. **Wien, Mechetti. 15 Ngr.**

Ein wenig bedeutendes Musikstück für Dilettanten, welche an Sentimentalität und Tanzmelodien Wohlgefallen finden.

G. Reder, Op. 20. Première Nocturne pour le Piano. **Wien, Müller. 10 Ngr.**

Dieses Nocturno hat ansprechende Motive, sein Vortrag verlangt aber einen tüchtigen Spieler. Von einem solchen gespielt wird es im Salon von guter, wenn auch nicht gerade nachhaltiger, Wirkung sein.

A. de Kontski, Op. 83. Nr. 2. Au Bord de l'Océan. Impression de voyage. **Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.**

— — —, Op. 83. Nr. 3. La Cascade. Impression de voyage. **Ebend. 12½ Sgr.**

„Wenn Jemand eine Reise thut, so kann er was erzählen", heißt es in einem alten Liede. Der Ritter v. Kontski erzählt nun auch etwas in seiner Weise, wenn er auch gerade nicht viel Neuigkeiten vom Ocean und vom Wasserfall mitbringt. Eine wogende Clavierfigur versteht sich bei einer Oceancomposition von selbst, eben so wie eine Menge von Sechszehntheilen in hohen Octaven das Plätschern einer Cascade wohl am besten auf dem trockenen Piano im parfümirten Salon wiedergeben. Bei alle dem sind vorliegende Reise-Eindrücke nicht ohne Geschick formulirt, und werden deshalb von Liebhabern von dergleichen Nippsachen nicht ungern gespielt und gehört werden.

C. Hennig, Op. 25. Nr. 1. Scheiden und Leiden. Lied von H. Truhn für Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Das Truhn'sche Lied ist hier mit Geschmack und Geschick übertragen, doch verlangt es einen sehr geübten Spieler.

Aug. Schäffer, Op. 23. Nr. 2 u. 3. La Veneziana, La Clochette, pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. à 12½ Sgr.**

Zwei Unbedeutendheiten für Clavier-spielende Dilettanten.

Th. Kullak, Op. 67 A. Romance de Warlamoff. (Illustrations russes pour le Piano, Nr. 3.) **Berlin, Schlesinger.** ½ **Thlr.**

Die ansprechende Romanze ist mit Kullak's bekanntem Geschick und Geschmack übertragen, und wird Freunden guter Salonmusik willkommen sein.

Intelligenzblatt.

Neue Musikalien,

zu haben in allen Buchhandlungen.

J. G. Meister (Stadtorganist in Hildburghausen), **Harmonie- und Generalbasslehre** oder Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für Die, welche sich theoret. und prakt. Fertigkeit in der Harmonie- und Generalbasslehre aneignen, leicht und regelmässig moduliren und Vorspiele und Fantasien componiren wollen. Zweite um 23 Bogen vermehrte Aufl. Nebst 37 lithogr. Tafeln mit Aufgaben und Uebungen. Gross Quart, schön und fest geheftet. 2 Thlr. oder 3 fl. 36 kr.

***Wedemann,* 100 Gesänge der Unschuld, Tugend und Freude** mit Begleitung des Claviers. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. Erstes Heft. Zehnte, revidirte Aufl. Sedez, schön geheftet. 15 Sgr. oder 54 kr.

(Das 2te u. 3te Heft ist für gleichen Preis zu haben.)

***Dessen* 100 deutsche Volkslieder** mit Begleitung des Claviers. Erstes Heft. Dritte verbess. Aufl. Duodez, schön geheftet. 20 Sgr. oder 1 fl. 12 kr.

(Auch hiervon ist das 2te und 3te Heft für den nämlichen Preis zu haben.)

***Dessen* praktische Uebungen für den progressiven Clavierunterricht.** Erstes Heft. Achte revidirte Aufl. auf starkes Papier, geheftet. 10 Sgr. oder 36 kr.

(Die übrigen 3 Hefte, sowie die 4 Hefte vierhändige Lectionen, dessen Quartett-Magazin für den Männergesang, 3 Hefte, und dessen praktisches Orgel-Magazin in 5 Heften werden bei dieser Gelegenheit wieder in Erinnerung gebracht.)

Diese Wedemann'schen Sachen haben einen Beifall und eine Verbreitung, wie selten andere Musikalien, gefunden, wie dieses die oft wiederholten Auflagen am Besten beweisen.

Im Verlage von ***Pietro Mechetti sel. Witwe*** in Wien sind so eben erschienen:

Dessauer, J., Frühlingsnacht. Gedicht von J. Freih. von Eichendorff. Für Altstimme mit Begleitung von Violoncell und Pianoforte. Op. 53. 12½ Ngr.

Florimo, F., Le Romancier du Sud. Collection de 24 Romances italiennes. Deuxième Suite. (Nr. 7—12.) 25 Ngr.

Lang, Ad., Fleurettes harmoniques de l'Italie. Six Mélodies agréables, paraphrasées p. Piano. Op. 13.

Nr. 1. Il Barcajuolo, de G. Donizetti. — Nr. 2. Io ti voglio bene assaje. Canzonetta napoletana. — Nr. 3. La Zingara, de G. Donizetti. — Nr. 4. Bella Nice, de V. Bellini. — Nr. 5. Se la vita vuoi godere, de G. Tadolini. — Nr. 6. La Carolina. Canzonetta napoletana. à 10 Ngr.

Panofka, H., Soirées de Londres. Collection de morceaux p. le chant av. acc. de Piano. Op. 76.

Nr. 5. La Simpatia. Canzone p. Tenore. — Nr. 6. Che mi manca — Was fehlt mir? Canzone p. Soprane. à 10 Ngr.

Plachy, W., Etude agréable en forme d'une Tarantelle p. Piano. Op. 107. 15 Ngr.

Reber, H., La Captive — Die Gefangene. Chant tiré des Orientales de V. Hugo, p. la voix de Bariton av. acc. de Piano. (Aurora Nr. 342.) 10 Ngr.

Satter, Gust., Sonate p. Piano (Fis-dur). 1 Thlr. 10 Ngr.

Storch, A. M., Drei Lieder für 4 Männerstimmen. Letzte Treue, von J. N. Vogl. — Liebesscherz, Volkslied. — Schlachtgebet, von Th. Körner. — Partitur und Stimmen. Op. 110. 15 Ngr.

Waldmüller, F., Feuilles théâtrales. Collection de Fantaisies non difficiles p. Piano à 4 mains. Op. 80.

Nr. 7. Rigoletto de J. Verdi. 15 Ngr.

Bei ***G. C. Knapp's*** Verlagshandlung in Halle ist erschienen und durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen zu beziehen:

W. A. Mozart's

sechs beliebteste Opern im vollständigen Klavierauszuge mit dem Originaltexte und deutscher Uebersetzung.

Prachtausgabe

mit den Partituren verglichen

von

A. E. Marschner.

In sechs Lieferungen. Musikalienformat.

Erste Lieferung: **Die Zauberflöte.** Mit deutschem Texte. **150** Seiten, geh. **2** Thaler.

Zweite Lieferung: **Don Giovanni.** Mit italienischem und deutschem Texte. **245** Seiten, geh. **3** Thaler.

Im Drucke höchst correct und deutlich ist diese Ausgabe in ihrer Ausstattung unstreitig die schönste, eine wahre Prachtausgabe, und unter allen in gleichem grossen Noten-Formate **die billigste,** indem sie noch nicht den dritten Theil des gewöhnlichen Musikalienpreises kostet. —

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. **№ 20.** Den 12. November 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

Carl G. P. Grädener, Op. 15. Hebräische Gesänge von Lord Byron, übersetzt von A. Böttger, für eine und zwei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. — Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Ludwig Meinardus, Op. 4. Biblische Gesänge für eine tiefe Singstimme mit Begleitung des Piano. — Berlin, bei Stern u. Comp. Preis ½ Thlr.
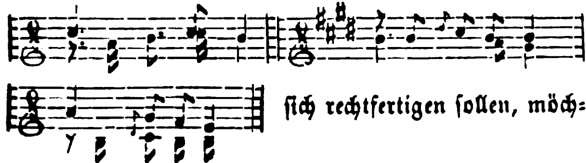
Es sei uns vergönnt, bei Gelegenheit auch dieser Lieder einige allgemeine Bemerkungen zu machen, welche, obschon zunächst durch die vorliegenden Compositionen veranlaßt, doch unmittelbar an Das anknüpfen, was wir bei der neulichen Besprechung der Baumgartner'schen Lieder (in Nr. 21 des vorigen Bandes) zu sagen uns gedrungen fühlten. Heute nämlich möchten wir die Aufmerksamkeit unserer Leser auf die höchst charakteristische Thatsache hinlenken, daß die Musik der Componisten der Gegenwart bei weitem weniger eigenthümlich in der Instrumental- als in der Gesangscomposition erscheint. Z. B. Löwe, an den wir durch die vorliegenden Lieder zunächst erinnert wurden; — welch' eine Fülle von Phantasie, welche Schärfe und Mannichfaltigkeit der Charaktere, welch' eine selbst rein musikalische Eigenthümlichkeit spricht sich in seinen Gesangscompositionen aus! als welch' eine bedeutende musikalische Potenz, wie tief und originell erscheint er in vielen seiner Balladen! Und ist dieser Löwe wohl wieder zu erkennen in seinen Instrumentalcompositionen? wo erhebt er sich hier — abgesehen von seinen poetischen Intentionen und in alleiniger Rücksicht auf die specifische Musik, die er bietet — wohl über das Niveau des Gewöhnlichen, fast Unbedeutenden? Es will uns in der That scheinen, als fühle der moderne Componist im Gebiete der reinen Tonkunst um so mehr von seinem Genius sich verlassen, als er gerade eine bedeutende Kraft und Vielseitigkeit der Empfänglichkeit und Gestaltungsfähigkeit besitzt, als er eine wirkliche dichterische Potenz aufzuweisen hat, die natürlich in Rücksicht auf die Musik ihn nur reproducirend erscheinen lassen kann. Diese Erscheinung tritt am stärksten bei denjenigen Componisten hervor, die sich nicht zur unbeschränktesten Herrschaft über den technischen Theil der musikalischen Kunst aufgeschwungen haben, die nicht — wie einst Mozart — alle Kunstfertigkeiten aus den Aermeln schütteln. In diesem Falle befindet der reichbegabte Löwe sich allerdings, und wenn wir z. B. bei Schumann den Unterschied zwischen der specifischen Musik seiner Vocal- und der seiner Instrumentalwerke bei weitem minder auffallend finden, als bei

Löwe, so erklärt sich diese Erscheinung eben ganz natürlich aus dem Umstande, daß Schumann die Technik seiner Kunst in der That vollständig beherrscht. Dafür nun aber beherrscht diese Technik zuweilen auch ihn, und die natürliche Folge hiervon ist, daß selbst manche seiner Vocalcompositionen minder frisch und ursprünglich erscheinen, als die Löwe'schen. Wollten wir die Folgerungen aus allen diesen Erscheinungen noch weiter fortführen, so würden wir schließlich bei einem Endpunkte ankommen, wo uns als nackte Thatsache die Wahrheit entgegentreten müßte: der Haupttheil der Instrumentalmusik ist überhaupt und bleibt die Technik — die Technik im allerrealsten Sinne des Wortes. Vergeßt daher, was Ihr gelernt habt (und dies ist eben die Technik), und Ihr werdet sicherlich „Eigenthümliches" schaffen, sofern Ihr überhaupt nur Kraft zum Schaffen habt; denn der Besitz der Kraft ist allerdings das erste aller Erforderniße: im Anfange war — die Kraft! Kramt dagegen aus, was Ihr gelernt habt, betet her, was man Euch eingebläut hat, und Ihr könnt versichert sein, daß Ihr, selbst wenn Euch ursprüngliche Kraft innewohnt, von Euerer wirklichen Eigenthümlichkeit genau so viel verlieren werdet, als Ihr selber durch die Unterordnung unter die Gebote der Technik thöricht genug aufgebt! Das heißt: Begnügt Euch, zu reproduciren, und Ihr werdet musikalisch eigenthümlich produciren! — Wir sind hier also gerade bei dem Gegentheil Dessen angekommen, was bisher als Wahrheit galt. Nun, dies passirt heut zu Tage nur zu häufig! Wie lange z. B. hat man nicht geglaubt, die Humanität bestünde in der Demuth, oder Derjenige genieße der größten Freiheit, welcher sich so viel als nur immer möglich von den Anderen isolire? Wir wissen jetzt, daß das energischste Auftreten gegen das Gebahren der Menschen, die rücksichtsloseste Sprache über ihr Thun und Lassen oft die Folge des Erfülltseins von dem reinsten Humanismus ist; wir wissen, daß nicht in dem Mangel, sondern in der Fülle der Beziehungen zu anderen Menschen die wahre Freiheit des Einzelnen besteht! Und wie mit der Freiheit des Menschen überhaupt, so verhält es sich auch mit der Freiheit des Tonkünstlers: er wird um so fruchtbarer und eigenthümlicher produciren, je mehr er seine Beziehungen zu den anderen Kunstarten erweitert, dagegen um so mehr in sich erstarren und von seiner Kraft und Eigenthümlichkeit einbüßen, je enger er auf seine Kunstart allein sich beschränkt.

Indem wir nun speciell auf die vorliegenden Compositionen übergehen, so bestätigen dieselben auf der einen Seite das bisher im Allgemeinen Gesagte, in sofern sie durch eine gewisse Eigenthümlichkeit in musikalischer Beziehung allerdings sich auszeichnen; auf der anderen Seite muß dagegen gesagt werden, daß sie zunächst als Nachahmungen Löwe's erscheinen, was im Allgemeinen nämlich die Wahl der Gedichte und selbst die Art ihrer musikalischen Wiedergabe anbelangt. Dies letztere aber ist fast mit Nothwendigkeit durch die Eigenthümlichkeit der Texte bedingt, und Löwe beansprucht nur das Verdienst, der Erste unter den Modernen gewesen zu sein, der im Drange nach vielseitigster Entwickelung seines musikalischen Wesens auch nach „hebräischen Gesängen" und „biblischen Worten" gegriffen hat. Innerhalb dieser „Gattungen" — wie man hier jetzt schon sagen muß — ist jedoch für Darlegung und Ausbreitung musikalischer Eigenthümlichkeiten noch so viel Spielraum gestattet und von unseren Componisten in der That benutzt, daß im Besonderen die vorliegenden Gesänge keineswegs als bloße „Nachahmungen" erscheinen.

Die „hebräischen" Gesänge des Hrn. Grädener sind: 1) „Mein Geist ist trüb', o nimm geschwind die Harfe, die mich stärkt, empor" u. s. w. 2) Jephta's Tochter, 3) „O weint um sie, die einst an Babels Strand geweint" u. s. w. 4) „Dein Leben schied, dein Ruhm begann" u. s. w. 5) „Wir saßen am Wasser in Thränen bei Babel" u. s. w. Gegen die Auffassung dieser Gedichte ist im Allgemeinen nichts Erhebliches einzuwenden. Die Nummern 1, 3 und 5 sind als Duette für zwei Singstimmen behandelt; ist eine mehrstimmige Behandlung bei Nr. 5 fast geboten, bei Nr. 3 mindestens in das Belieben des Componisten gestellt, so erscheint sie dagegen bei Nr. 1 völlig unpassend: mehrere Menschen sagen in erster Person niemals das Nämliche aus. Uebrigens ist Hr. G. mehr noch in den Fesseln der reinmusikalischen Form befangen, als der Componist der „biblischen" Gesänge: neben einigen Zügen in der Declamation, welche Nachdenken verrathen, begegnen wir zuweilen auch Unzuträglichkeiten in dieser Beziehung, welche von solcher Befangenheit ein lautes Zeugniß ablegen und namentlich in Nr. 1 sehr wohl hätten vermieden werden können. Allerdings band den Componisten die bestimmte, metrisch abgemessene Form der gewählten Gedichte bis zu einem gewissen Grade, doch vermag dies musikalische Accente auf unbedeutende Nebenworte niemals zu entschuldigen. Dafür ist dem Hrn. G. die formelle Abrundung seiner Compositionen um so besser gelungen: hierin aber wird er ein nur zweifelhaftes Lob erkennen, wenn er unseren mehrfach angedeuteten Ansichten über Gesangscomposition jemals einige Berücksichtigung geschenkt hat. — In rein musikalischer Beziehung begegnen wir in den „hebräischen" Gesängen einer gewissen Verliebe des Componisten für jene hochaufgethürmten Harmonien,

welche aus und auf den gewöhnlichen Sept- und Nonaccorden durch Fortsetzung des Terzenbaues, durch Hinzunahme mehrfacher Vorhalte, entstehen; so z. B. in Nr. 2 dem Zusammenklang , der später sogar noch höher potenzirt (durch ein untergelegtes C) auftritt. Auch dieser Umstand erinnert an Löwe. Wir tadeln solche Stellen keineswegs: das auf Seite 9 in die G-Dur-Harmonie herübergebundene Dis einer begleitenden Mittelstimme beleidigt dagegen auf das Höchste das Auge, ohne das Geringste für das Ohr zu sagen. Nachdrücklich gerügt muß auch werden, daß der Componist in seinen Duetten die beiden Singstimmen mitunter auf eine Art und Weise geführt hat, die wir wenn nicht als schülerhaft, so doch als leichtsinnig im höchsten Grade, bezeichnen müssen. Durch welche Nothwendigkeiten Stimmenführungen der folgenden Art



sich rechtfertigen sollen, möchten wir in der That erfahren. Wir tadeln alle unmotivirten Verstöße gegen die Regel und den Wohlklang um so stärker, je lauter wir die Freiheit im Allgemeinen predigen; denn diese Freiheit hat die genaue Kenntniß und Geübtheit des Gesetzes zur unmittelbaren Voraussetzung, das hier in Noten Angeführte aber schmeckt fast nach Ungeschick, und für das Ungeschick ist natürlich die Freiheit nicht gemacht. — Der Text der hebräischen Gesänge ist in deutscher und englischer Sprache untergedruckt.

Die „biblischen" Gesänge des Hrn. Meinardus sind: 1) „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir" u. s. w. 2) „Herr! Mein Herz ist nicht hoffärtig und meine Augen sind nicht stolz" u. s. w. 3) „An den Wassern zu Babel saßen wir und weineten" u. s. w. Wenn wir uns über diese Gesänge nicht ausführlicher verbreiten, so geschieht dies, weil wir an ihnen in der That nichts auszusetzen haben. Der Componist ist in jeder Beziehung vollkommen mit sich einig, er bedarf weder unseres Rathes noch unserer Ermunterung; schützt die geistige Reife, die aus seinen Compositionen spricht, ihn vor jedem Mißgriff, zu dessen Rüge die gewöhnliche Kritik ein Recht beanspruchen könnte, so würde selbst eine oppositionelle Principienkritik Respect empfinden müssen vor der Harmonie, die seine Kunstleistung athmet, und die eben nur als eine Folge jener Einigkeit des Componisten mit sich selbst anzusehen ist. Innerhalb ihrer besonderen Gattung dürfen die biblischen Gesänge des Hrn. M. sehr empfohlen werden.

T. U.

Wagner's Tannhäuser in Breslau.

Bis zur Aufführung dieses musikalisch-dramatischen Riesenwerkes in Breslau kannte ich nur Wagner's Schriften und den Clavierauszug des Tannhäuser.

Aus den ersten mußte ich bald die Ueberzeugung gewinnen, daß hier in der weitesten Ausdehnung das wahre Wesen des musikalischen Drama erkannt war und namentlich das festgestellte Verhältniß des Wortdichters zum Tondichter von größter Bedeutung werden mußte. Daß Wagner's Theorie in vollendeter Weise Praxis geworden, daß in der genannten Composition Wahrheit des Ausdruckes erzielt, die tiefste Empfindung mit der schöpferischsten Phantasie vereinigt sei, lehrte mich der Clavierauszug des Tannhäuser, ohne mich jedoch hierbei auch nur annäherungsweise einen solch geistigerhebenden Totaleindruck ahnen zu lassen, wie ich denselben bei den in Breslau stattgefundenen Vorstellungen empfunden. —

Man vergißt in der That während der Aufführung des Tannhäuser in den Räumen eines Theaters zu sein, da das sympathische Gefühl fürs Einzelne wie Ganze jenen Grad erreicht, wo nur Empfindung und Gemüthsaffecte, in steter Abwechslung thätig und jede Verstandesreflexion von sich weisend, den Menschen im vollsten Maße beherrschen. Die ersten beiden Actschlüsse, die Erzählung Tannhäusers im dritten Acte und so manches Andere regen sogar das Gefühl dermaßen an, daß man glaubt dem colossalen Eindrucke erliegen zu müssen, wenn noch irgend eine Steigerung des Affectes nachfolgen sollte. Während der ganzen Vorstellung lebt man immer mitten in der Handlung; man ist mit seinen Gedanken weder voraus noch mit dem Vorhergegangenen beschäftigt, da jeder einzelne Theil der Handlung ein nothwendiger Fortgang der logischen Entwicklung des ganzen Vorwurfs ist und aus diesem Grunde die volle Theilnahme des Zuhörers ununterbrochen anregt. Die darzustellende Idee, die Dichtung und Musik wirken in einem solch harmonischen Verhältnisse, daß man nirgend sagen kann, dieses oder jenes sei hier oder dort die Hauptsache: Eins bedingt das Andere; Eins ist mit dem Andern so innig verwachsen, daß das Lösen des einen Factors nothwendiger Weise die Vernichtung des andern herbeiführen müßte. Ueberall ist man hier einem Vollendeten, Naturwüch-

sigen und Tiefgefühlten gegenüber, welches den Zuhörer mit zauberhafter Macht in seinen Kreis zieht. Da ist nirgends Etwas von dem sonst so häufig vorkommenden Gemachten! Ueberall die schöpferische Macht des Genius! Jeder menschlichen Regung, von ihrem Entstehen bis zum höchst-erreichbaren Grade leiht Wagner mit eben so viel Poesie als Phantasie Worte, die er oft in ganz neuer Weise in Töne verkörpert und so dramatisch wirksam gestaltet, wie nur sehr Wenige vor ihm. Der Grund und Boden, auf welchem Wagner das ganze Gebäude des musikalischen Drama aufbaut, ist in allen Beziehungen Wahrheit. Nach Beendigung der Vorstellung hatte ich keinen andern Eindruck, als ob ich in den Kreis der handelnden Personen selbst gehört und ein Stück Weltgeschichte durchlebt hätte. Ich verließ das Theater mit nie empfangenen Eindrücken, eine neue Welt im Kopfe und Herzen, und mit der festen Ueberzeugung daß Wagner durch das Niederreißen der alten Oper und ihrer Verirrungen mit diesem Tannhäuser eine neue Welt geschaffen, deren Schönheiten aber nur der genießen kann, der mit der alten vollständig gebrochen und im Stande ist sich auf einen allgemein freien natürlichen Standpunkt zu stellen. —

Wie nun aber in unserer, von Förmlichkeiten aller Art durchspickten menschlichen Gesellschaft, ein von allen Convenienzen sich lossagender, den reinen natürlichen Empfindungen und nur der Wahrheit folgender Mensch dieser Gesellschaft schroff gegenüber steht, ist eben so begreiflich, als sich Wahrheit und Lüge, Natur und Unnatur nie vereinigen können. Einen solchen zur Natur zurückgekehrten freien Menschen wird man in einer von der hohen Cultur des 19ten Jahrhunderts getragenen Gesellschaft oft mitleidig belächeln, ihm jedes feine schickliche Benehmen, Formengewandtheit ꝛc. absprechen, ihn am Ende bei manchen Gelegenheiten auch für närrisch erklären. Und alles dieses lediglich aus dem Grunde, weil die Handlungsweise eines solchen, seinen natürlichen Eingebungen folgenden Menschen, in die von der hohen gebildeten Gesellschaft genehmigten Formen nicht paßt oder denselben widerspricht. —

Dieses dem Leben entnommene Bild dürfte im Allgemeinen ein sehr passendes für den Standpunkt Wagners gegenüber unserm Opernpublikum sein. Die Unnatur der Oper erkennend, schnitt der kühne und dennoch bedächtige Reformator alle unnatürlichen Auswüchse in Dichtung und Musik radical weg, und brachte auf diese Art ein musikalisches Drama zu Stande, das sich zu unserm verdorbenen Opernpublikum und den reinen musikalischen festgefrornen Formenmenschen in ähnlicher Weise verhielt, als jener vorhin bezeichnete freie Mensch gegenüber der sogenannten gebildeten Gesellschaft. — Nirgends wird hier dem Publikum geschmeichelt; nirgends um seine Gunst gebuhlt; nirgends ihm unter irgend welchem verlockenden äußern Scheine Etwas als Wahrheit geboten, das sich später beim Licht besehen, als reine Sinnestäuschung, als reines Blendwerk erwiesen hätte. Ueberall Natur! Ueberall Wahrheit! Ist diese verletzend, so kann sie es nur gegenüber der Unnatur, der Lüge sein. Um aber auf jenen allgemein freien Standpunkt zu kommen, der — nicht die Form, wohl aber — Förmlichkeiten ganz vergessen macht und nur den Geist in immer welcher Form aufzufinden weiß, dürfte eben dem „absoluten Formenmusiker" am schwersten ankommen. Jeden Augenblick, bei dieser oder jener harmonischen Verbindung, zu welcher er sich vergeblich nach einem in seinem Kopfe enthaltenen Schema umsieht, wird ihm der Genuß verleidet; er sieht in Wagner eben nur einen Menschen, der sich „unbändig" und ohne Kenntnisse der bestehenden Regeln gleich einem Wilden in den Urwäldern herumtummelt, dessen „Capriolen und unnatürlichen Sprünge" er aber erst dann verstehen kann, bis dieselben in ein System gebracht und unter dem oder jenem Paragraphen von der „gebildeten musikalischen Gesellschaft" sanctionirt sind. Dem gegenüber ist nun allerdings der unverdorbene empfängliche Laie im Vortheil. Sein natürlich bewahrtes Gefühl giebt sich ohne jede Reflexion ganz dem Eindrucke hin; sein Genuß wird durch keine von den als Norm anerkannten gesetzlichen Formen beeinträchtigt. —

Auf das Breslauer Publikum waren die der ersten Vorstellung vorausgegangenen in den Zeitschriften erschienenen belehrenden Artikel, vorzugsweise aus Wagner's „Oper und Drama" entnommen, von unverkennbarem Einflusse gewesen. Die durch den Tannhäuser hervorgebrachte, unstreitig beim größten Theil des Publikums in hohem Grade vorhandene geistige Erhebung berechtigt zu dem Schlusse: daß dieses Publikum durch jene Belehrungen unter andern Voraussetzungen als gewöhnlich die Oper besuchte, und daß durch die Macht der Idee, wenn dieselbe aus dem Boden der Wahrheit entsprossen, verjährte Vorurtheile und verdorbener Geschmack mit einem einzigen Schlage zu beseitigen sind. —

Die Aufführung selbst war für die enggezogenen Grenzen einer Provinzialbühne eine ausgezeichnete zu nennen; es wurde von allen Seiten das Möglichste geleistet, wobei dem thätigen und verdienten Kapellmeister Herrn Seidelmann unstreitig das größte Verdienst zukommt, da derselbe den Mitwirkenden die Intentionen Wagners mit einem Eifer klar und anschaulich zu machen suchte, der nur aus Enthusiasmus und Liebe zur Kunst hervorgehen kann.

Von allen Mitwirkenden muß Frl. Fischer als Elisabeth hervorgehoben werden. Dieselbe hatte ihre hohe Aufgabe vollkommen erkannt und stellte den echt weiblichen Charakter mit einer Wahrheit hin, die jedem Zuhörer die vollste Sympathie abzwang; ihr Gesang war edel, einfach und von jener tiefen Innerlichkeit getragen, welcher durchweg dem Charakter Elisabeth's eigen. Der Tannhäuser war in den Händen des Hrn. Erl, der sich auch sichtlich bestrebte, seinem schwer darzustellenden Charakter gerecht zu werden, und im Vergleich mit seinen andern operistischen Darstellungen das Höchste leistete. Wenn dennoch die seines Tannhäusers viel zu wünschen übrig ließ, so liegt dies vorzugsweise in der ihm noch ungewohnten Aufgabe: dem Charakterdarsteller eine größere Aufmerksamkeit zuzuwenden als dem Sänger, welcher Uebelstand eben bei dieser Partie am meisten fühlbar werden mußte. Auch die andern Rollen waren genügend besetzt; vorzüglich verdienen die Ensembles alles Lob. Bei denselben konnte man recht deutlich erkennen, wie jeder Einzelne — selbst der untergeordnet Mitwirkenden — zur Ueberzeugung gelangt, daß auch er hier ein nothwendiges Glied des Ganzen sei und seinen Antheil an demselben habe. Nur durch die Begeisterung und ein energisches, beseeltes Eingreifen Aller konnte eine so großartig geistig-erhebende Wirkung aufs Publikum hervorgebracht werden. Allerdings ist nicht zu läugnen, daß gerade hier eine stärkere Besetzung der Chöre und der Streichinstrumente des Orchesters am Platze gewesen wäre.

Daß die Verbreitung von Wagner's dramatischen Werken bis jetzt nicht so schnell als wünschenswerth vor sich gegangen, ist gewiß zu beklagen, dennoch aber sehr begreiflich. Es mögen schließlich die wichtigsten Ursachen dieser bedauernswerthen Erscheinung nachfolgend erörtert werden. —

Wie jede falsche Ansicht über irgend welchen Gegenstand bei jahrelangem Bestehen immer festen Boden faßt, zuletzt von der gläubigen Menge als Wahrheit anerkannt wird, ist nur zu bekannt; nicht minder welchen Kampf diejenigen zu bestehen haben, welche den Irrthum erkennen und die Wahrheit zur Geltung bringen wollen. Wer die zum Theil von den einseitigsten Gesichtspunkten aus verfaßten Artikel über Wagner's dramatische Werke in den Zeitschriften gelesen, wird zugestehen, wie schwer es auch Wagner gemacht worden ist, der von ihm erkannten Wahrheit Geltung zu verschaffen. Wurde ja durch die Erkenntniß daß der Tondichter im Wortdichter gleichsam aufzugehen habe, nicht nur der Componist von seinem mit großer Zudringlichkeit eingenommenen Throne verdrängt, sondern selbst, — wie es auch nicht anders sein konnte, — den absoluten rein-musikalischen Formen als solchen der Todesstoß gegeben, da nach jener Erkenntniß der Stoff selbst seine eigene Form bedingt und erst schafft. Kein Wunder daß die starren absoluten Formenmusiker Zeter und Mordio schrien ob der gotteslästerlichen von Wagner angerichteten Revolte, die jede Form zerstören, Alles über den Haufen werfen wolle und nach ihrer Meinung nichts Neues geben kann. — Kein Wunder daß Sänger und Publikum, die Hauptaufgabe der Oper vorzugsweise im reinen musikalischen Theile bisher suchend, sich ebenfalls gegen den „Rebellen" Wagner auflehnten. — Der Sänger mußte ja jedes äußere Mittel zu glänzen aufgeben; aus dem Gesanginstrumentalisten im Costüm mußte ein Menschendarsteller aus Fleisch und Blut werden, dessen Aufgabe nur die sein konnte: den darzustellenden Charakter in allen seinen Abstufungen wiederzugeben und seine Gesangeskunst nur so weit zur Geltung kommen zu lassen, als dieselbe diente diesen Charakter in seiner vollen Bedeutung in die Erscheinung treten zu lassen. Das Publikum in seiner oft gedankenlosen Theilnahmlosigkeit zuletzt nur reinen sinnlichen Genuß suchend, der durch die Virtuosität der Sänger, brillante Scenierung, und den in Vordergrund gestellten oft nur ohrenkitzelnden musikalischen Theil, nach allen Seiten hin Befriedigung fand, mußte ebenfalls sein überaus unschuldiges Vergnügen, durch das Umstürzen des ganzen frühern Opernsystems, mit einem Male zerstört sehen. —

Dem absoluten Musiker wurden also die als heilig anerkannten feststehenden Formen der Arien, Duetten 2c., dem Sänger die Gelegenheit sich und seine Eitelkeit auszustellen, dem Publikum endlich sein unschuldiges Vergnügen seine reine Unterhaltung genommen. Es hätte in der That übernatürlich zugehen müssen, wenn alle diese Leute sich willig und auf ein Mal der neuen Richtung angeschlossen hätten!

So erklären sich denn auf sehr befriedigende Weise die vielen Kämpfe, die Wagner namentlich im Anfange und selbst noch in diesem Augenblicke zu bestehen hat. — Erst von der Zeit an, wo sich die erwähnten Kategorien mit der eigentlichen Tendenz des musikalischen Drama vertraut gemacht, und mit der alten Oper und ihrem Unwesen vollständig gebrochen haben, beginnt das Verständniß der dramatischen Werke Wagners. Alle herkömmlichen Convenienzen müssen erst durchaus über Bord geworfen werden, ehe der Mensch frei wird und zur Natur zurückkehren kann, gleichwie Wagner selbst alle operistischen Verirrungen durchmachen mußte, und nur in dem Grade sich dem musikalischen Drama nähern konnte, in welchem er sich von der herrschenden Oper entfernte. —

Nur ein Mann mit dem höchsten Ver-

stande, dem tieffühlendsten Herzen, und mit einer die ganze Menschheit umfassenden glühenden Liebe, nur ein Mann wie Richard Wagner, der zugleich die Kraft und den Muth in sich vereinigte, konnte das Erlösungswerk zu Stande bringen!

Reichenbach in preuß. Schlesien $\frac{24}{10}$ 1852.

Heinrich Gottwald.

Dresdner Musik.

III.

Richard Wagner's Tannhäuser.

Dresden, den 27sten Octbr. 1852.

Noch voll der Eindrücke des gestrigen Abends ergreife ich die Feder mit einem Gefühl, wie es mich bei Abfassung eines Berichtes noch nie bewegte. Das ist aber kein Wunder, denn noch nie war ich so glücklich, über eine Wagner'sche Oper berichten zu können. Was sage ich Oper? Man denkt bei diesem Worte an all' den Ohren und Gefühl zerreißenden Kunstjammer, den man seit Jahren erdulden mußte; an all das Misère der kritischen Kleinigkeitskrämerei in die man sich vergraben muß, wenn man mit Krämerseelen um die Kunst handeln und feilschen soll, und statt der Göttlichen, Erhabenen doch nur eine Gliederpuppe erkauft!

Bei Wagner's Schöpfungen paßt das Wort Oper nicht mehr. Das Wort ist dem Zeitgeist verfallen und von der Zukunft verfehmt. Wagner's Schöpfung ist ein Kunstwerk, aus einem Guß und von einer so mächtigen Totalwirkung, daß man alle Kritik vergißt, den Krämermaßstab jubelnd bei Seite wirft um aus vollen Zügen im Genusse zu schwelgen.

Nach jahrelangen Tadeln und Kritteln einmal aus vollem Herzen und in reinster Begeisterung loben und preisen zu können — das thut einer armen Seele ebenso wohl, als wenn der erste Frühlingshauch einen Gefangenen anlächelt, der seit Jahren im dumpfen Kerker schmachtete.

Wagner's Werk zu zergliedern, ist nicht mehr nöthig. Die Welt kennt bereits seine Zwecke, und sein Wollen, und der Text wie die Musik sind bereits von Anderen geistreich und erschöpfend besprochen. Hier handelt es sich nur darum, Ihnen ein Bild des Gesammteindrucks zu geben, welchen das Kunstwerk auf den macht, der es zum ersten Male erblickt, um nicht das, was Wagner will, sondern was er kann, die That, zu erkennen.

Fühlte doch das Publikum ebenso, wie die Ausübenden Künstler, daß es sich um ein kunsthistorisches Ereigniß handle. In Dresden ist der Tannhäuser geschaffen, in Dresden begann er seine Mission. Damals war die Wirkung schon so mächtig, daß Wagner's theils persönliche, theils principielle Gegner zu seinen Freunden und Lobrednern wurden, daß Anhänger und Vertreter, selbst Koryphäen ganz entgegengesetzter Richtung ihn begeistert in ihre Arme schlossen.

Die Wirkung war aber nicht nachhaltig genug, denn sie war zu local. Das Publikum wußte sich nicht so schnell in dieses Ereigniß zu finden, es ahnte wohl kaum seine Bedeutung. Die Stimmen des Lobes wurden für Parthei gehalten, die Worte der Begeisterung für Ueberspannung. Man krittelte und stritt allerwärts darüber in's Blaue hinein — denn wo, außer in Dresden, hatte man den Tannhäuser gesehen und gehört? Man wollte Wagner a priori beweisen, daß er Unrecht habe, man wollte es ihm aus seinen Schriften beweisen, oder wer recht klug sein wollte, deducirte das Alles — aus dem Clavierauszug!

Sie wußten nicht, was sie thaten! Sie kannten aber noch nicht die Macht der Kunst in ihrer Totalität. Das Schreiben und Reden wirkte aber dennoch. Es umnebelte den reinen Blick des Unbefangenen, es machte Parthei für und wider und führte dazu, daß Wagner auswärts Gegner erhielt, die ihn noch gar nicht kannten!

Da kam der Frühlingssturm von 48. und die Kunst ruhte. Aber noch mehr, der Tannhäuser ward mit seinem Schöpfer verbannt, wie es schien, auf immer. Jetzt erst erkannte man, was man verloren hatte, aber man rief umsonst jene Zeit zurück. Andere Geister nahmen den Nachlaß des Verbannten in ihre künstlerischen Hände und traten für ihn als Apostel auf. Mit Schmerz mußte man sehen, wie andere Bühnen das Kunstwerk verbreiteten und allenthalben Jünger warben, wie des Meisters neue Schöpfung: Lohengrin, seiner Geburtsstätte entrückt ward und Andere entzückte.

Aber gerade dadurch ward seine Mission erfüllt. Des Meisters Werk ging hin in alle Welt, und lehrte alle Heiden! Allenthalben, wo die Werke sich blicken ließen, von Zürich bis Schwerin, und namentlich auf der neuen Pflanzstätte des Genius, in Weimar, thaten sie Wunder. Jetzt bildete sich eine freie Meinung, man sah und hörte selbst, man fühlte und urtheilte, wie man eben mußte und nicht anders konnte. Dadurch wurde Mancher Befangene befreit, Manchem Blinden, der mit offenen Augen nicht gesehen hatte, wurden die Augen geöffnet.

Wagner gewann in Deutschland durch seine

Abwesenheit mehr Boden, als er früher bei seiner Anwesenheit errungen hatte; mehr, als ihm, wenn er nicht verbannt war, zu Theil geworden wäre. Denn er galt eben, wie alle Propheten, früher Wenig im Vaterlande, außer bei dem kleinen Häuflein seiner Erstlingsjünger.

Vier Jahre zogen darüber hin und das Wort wirkte im Stillen und ward lebendig. Unbekümmert um mögliche Mißdeutungen, unbekümmert um elende politische Anfeindungen, frei von Groll und Haß forderte man auch nach Dresden das lang entbehrte Kunstwerk zurück. Es mag Mühe gekostet haben, die Vorurtheile zu überwinden und alle Hindernisse zu beseitigen. Denn die Gegner ließen alle Minen springen, um das Große zu verkleinern und das Edle zu verdammen. Wer es auch sei, der Wagner's Tannhäuser wieder hierher verpflanzte, ihm gebührt der lebhafteste, aufrichtigste Dank Aller, die es mit der Kunst treu und heilig meinen. Wenn es auch gewiß ist, daß das Wahre oder Schöne sich doch über Kurz oder Lang von selbst seine Bahn gebrochen hätte: Denen, welche die Wege bahnten und welche durch ihr Machtwort, oder durch ihre Bitten uns das große Geschenk von Neuem ertheilten, darf ihr Verdienst und seine volle Anerkennung in keiner Weise geschmälert werden! —

Als die That — denn sie war es für die Kunst, wie für den Ort — längst beschlossen war, kamen die Krämerseelen und Philister um zu verleumden und zu mäkeln, um zu jammern und zu verdächtigen. Sie haben sich selbst gerichtet, die Sache hat sie gerichtet.

Philister über dir, Simson! Aber schüttele nur kühn dein stolzes Haupt. Sie konnten Dich nur binden, aber Dir nicht Deine olympischen Locken entreißen. Du zerrissest die Bande durch die Macht Deines Geistes, Du bist frei, und wirst es bleiben! —

Seit Wochen waren alle Plätze bestellt, und man kam zur Aufführung von ferne her. Das Publikum war ein Anderes, als damals. Es war theils ein gereiftes, durch Erfahrung belehrtes, durch Erinnerung belebtes — theils ein frisches, junges Publikum, das mit Spannung der Dinge harrte und wußte, was dieser Tag bedeute. Alle waren vorbereitet und die Mehrzahl ging mit ernster, ja geheiligter Stimmung zu dem Werke. Es ist nicht zu viel behauptet, daß kein ganz Gleichgültiger in den Räumen sich befand die bis auf den letzten Mann gefüllt waren. Das Publikum hat auch durch seine noble Haltung, seine Mäßigung und Sammlung bewiesen, daß es ihm Ernst war. Es hat alle die Befürchtungen, die man wegen möglicher Demonstrationen hegte, glänzend widerlegt, und nicht wenig dazu beigetragen, den Kunstgenuß rein zu erhalten und Wagner's Triumph zu erhöhen.

Die Ouvertüre mit ihren Zauberklängen der Andacht und Lust aus der Ober- und Unterwelt begann feierlich mächtig, mit dem herrlichen Pilgergesang, der sich wie ein rother Faden durch das ganze Werk hindurchzieht. Die Ouvertüre wurde mit einer Begeisterung und Vollendung gespielt, bei der man fühlt, daß die Kapelle mit Leib und Seele dabei war. Nicht minderen Dank, als ihr, gebührt auch dem Kapellmeister Reißiger, der mit Umsicht und Geschmack Wagner's Schöpfung leitete und so Alles Vergangene uns vergessen ließ, wie er es vergessen zu haben schien.

Auch die Sänger fühlten die Bedeutung des Tages, sie erkannten und würdigten ihre Aufgaben. Sie sangen und spielten mit Liebe und Begeisterung. Tichatschek und Mitterwurzer zeigten sich im vollen Glanz und übertrafen sich selbst. Man fühlte und hörte heraus, daß sie der Kunst würdige Verehrer und Priester seien. Frl. Bunke leistet als Elisabeth, was wir ihr, offen gestanden, niemals zugetraut hätten. Sie sang so schön und gefühlvoll und spielte so lebendig, daß wir ihr heute ihre Naturfehler, namentlich das Detoniren, von Herzen gern verziehen. Darum sei auch ein Schleier christlicher Liebe über die Schwächen der Besetzung geworfen, obgleich sich Frau Howitz-Steinau (Venus) Frl. Bredo (Hirtenknabe) und namentlich Hr. Conradi (Landgraf Herrmann) bemühten, möglichst viel Schatten in diese lichtvolle Darstellung zu werfen und alle Schrecken einer geistlosen Auffassung und mangelhaften Darstellung — sicher ohne Willen und Bewußtsein — heraufzubeschwören. Diese Schatten wurden aber nur zu Schlagschatten, um diese Lichtseite desto glänzender zu heben.

Nach jedem Act ebenso wie mehreremale in offener Scene, wurden die drei Hauptdarsteller gerufen; am Schluß noch außerdem der Kapellmeister Reißiger. Daß es, namentlich während der offenen Scene zu keinem stürmischen tobenden Beifall kam, ist sehr erklärlich. Man fühlt, daß der Beifall nur stört; denn es ist kein Abschnitt, wo man ruhen, wo man Dacapo rufen könnte. — Es folgt Eins aus dem Andern so naturgemäß, daß man nur immer mit Spannung folgt — es ist aber Alles aus einem Guß.

Was ein einheitliches Zusammenwirken von Wort, Ton und Bild vermag, das erkannte wohl noch Keiner, der nicht Wagner's Schöpfungen sah. Da ist Alles Leben, keine Note die man anders wünschen möchte, keine Situation, die man unwahr oder unnatürlich finden könnte, kein Eindruck, der nicht total

wäre. Das Auge schwelgt in den lebenswarmen, plastischen Bildern und Situationen, und reißt das Ohr mit sich fort, das zwischen Text und Musik noch schwankt, welchem von Beiden der Preis gebührt. Man vergißt die Musik um des Ganzen Willen, und doch genießt man das Ganze nur durch und mit der Musik. —

Welche großartigen, erschütternden Gegensätze in der Scenenfolge, welche Naturwahrheit in jedem Gefühl, welche Plastik in den Situationen! Es sind lebende Bilder im Drama, es ist Drama in der Oper, es ist Oper im Bild — kurz es paßt keiner der bisherigen Begriffe — das Kunstwerk Wagner's ist Alles zugleich und doch ein Anderes!

Der geistreiche Dichter Max Maria, dessen „Gralfarth Roland's" nächstens glänzendes Zeugniß seiner Befähigung zur Beurtheilung des Mittelalters geben wird, sagte die treffenden Worte: „Wenn man den Tannhäuser sieht, ist es, als wenn man im Parcifal lese und Wolfram von Eschinbach lebendig vor sich sähe! Wagner ist das für die Kunst, was Kaulbach für die Malerei ist — die Spitze der Zeit, der Wegweiser zur Zukunft, die verkörperte philosophische Kunst."

Nur einige Bilder, aus diesem mächtigen Gesammteindruck herauszunehmen sei mir noch gestattet, zur Erinnerung an die, welche das Kunstwerk schon sahen und hörten und zur Rechtfertigung unsers Enthusiasmus für die dem Werke noch Fremden.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Fünftes Abonnement-Concert: Symphonie in G-Moll von Mozart; Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven, die Pianofortepartie vorgetragen von Hrn. Radecke. Im zweiten Theile: Musik zu Racine's Tragödie „Athalia" von Mendelssohn, mit verbindenden Worten von Ed. Devrient, gesprochen von Hrn. Rudolph. Die Soli's gesungen von Frl. Büry, Frl. Grohmann und Frau Dreyschock, die Harfenpartie vorgetragen von Frau Rudolph. Die Ausführung in diesem Concert entsprach nicht allenthalben dem interessanten Programm. Die der Symphonie ließ viel zu wünschen übrig, wie überhaupt in dieser Saison bis jetzt die Orchesterwerke im Allgemeinen nicht die früher gerühmte Darstellung haben erreichen können. Herr Radecke spielte die Beethoven'sche Phantasie zwar correct und sicher, doch auch äußerst trocken und schwunglos. Störend war es, daß einige Tenoristen sich so sehr verpaustirt hatten, daß sie mit dem Frauenchor zugleich anfingen. Die Ausführung der Athalia war von Seiten des Orchesters und des männlichen Chores (Pauliner Verein, Singacademie und Thomanerchor) eine gelungene zu nennen. Weniger kann man dies von den Soli's und der Declamation sagen. Frl. Büry's italienische Gesangsbildung eignet sich nicht für deutsche Musik und die angebrachten Tremolando's und Portamento's wirkten nur störend. Frau Dreyschock sang nicht immer rein, wie auch ihre natürlichen Mittel nicht ganz ausreichten. Frl. Grohmann hat eine zarte und liebliche Stimme, die aber, vielleicht in Folge der bei einer Anfängerin zu entschuldigenden Aengstlichkeit, nicht recht zur Geltung kommen konnte. Hrn. Rudolph's Declamation hätten wir etwas wärmer und kraftvoller, die wichtigen Momente etwas mehr hervortretend gewünscht.

Leipzig. Am 1sten November fand im großen Saale der Buchhändlerbörse eine öffentliche Prüfung der Zöglinge des Zschocher'schen Instituts für Pianofortespiel Statt. Wir haben schon früher Gelegenheit gehabt über die Thätigkeit des Hrn. Johannes Zschocher als Lehrer zu sprechen, und wenn wir damals mehrere Mängel nicht verschweigen konnten, so dürfen wir jetzt nicht verkennen, daß diese theilweise gehoben sind. Vor Allem zeigte sich bei der diesmaligen Prüfung eine sorgfältigere Ausbildung des Anschlags, der namentlich bei den Schülern, welche die Etüde von St. Heller (E-Dur), das Lied (E-Dur) von Mendelssohn, die contemplazione von Hummel, die Katzenfuge von Scarlatti, das Notturno von Chopin und den ersten Satz aus dem C-Moll Trio von Ries vortrugen, mehr oder weniger lobenswerth war. Die Wahl der Musikstücke, welche Hr. Zschocher zu dieser Prüfung getroffen, war eine bessere wie früher, und besonders ist es zu loben, daß er auch Stücke fur Pianoforte mit Begleitung vortragen ließ. Es erscheint das öffentliche Spiel von Kindern bei besseren Werken weniger als ein eingelerntes, abgesehen von dem anderweitigen Nutzen, welchen das Bekanntwerden mit Erzeugnissen anerkannter Meister für den Schüler hat. Standen auch die übrigen Leistungen der Zschocher'schen Zöglinge den genannten in vieler Beziehung nach, so ließ sich doch auch hier ein eifriges Streben nicht verkennen. Als unpassend müssen wir es aber wiederholt bezeichnen, daß das Publikum jeden Vortrag mit lebhaftem Applaudiren, ja oft sogar mit Bravorufen lohnte. Hierdurch wird das Gute, was ohne Zweifel das öffentliche Spielen der Schüler hat, zehnfach durch das Ueble aufgewogen, welches die Folge dieses so tactlos gespendeten Beifalls sein muß. Schließlich sei noch erwähnt, daß Hr. Zschocher in neuerer Zeit seinen Zöglingen zugleich mit dem Pianofortespiel auch die Anfangsgründe der Harmonielehre giebt. F. G.

Wien. Am 30. October fand die erste Aufführung der Oper: „die Tochter der Wellen" von Alexis Lwoff im Kärnthnerthortheater statt. Es hat dieses Werk jedoch durchaus keinen glücklichen Erfolg gehabt und die sonst in der Annahme neuer Werke so sehr schwierige k. k. Hoftheaterverwal-

tung hat abermals Mittel, Zeit und Mühe nutzlos an ein Erzeugniß verschwendet, das voraussichtlich nichts machen konnte. Freilich Hr. v. Lvoff ist kaiserl. russischer General, kam nach Wien mit Empfehlungsschreiben seines Kaisers an den von Oestreich, konnte auch dem Kapellmeister, den Sängern und Sängerinnen kostbare Geschenke machen — und dergleichen ist für eine deutsche Theaterverwaltung natürlich viel maßgebender, als der höchste Kunstwerth eines Werkes von einem Componisten, der nur über seine eigene „Seele" und nicht zugleich über die „Seelen" von so und soviel russischen Bauern zu gebieten hat. Das Buch der Lvoff'schen Oper ist sehr schlecht und ohne alles nur einigermaßen genügende Geschick gemacht. So enden z. B. alle drei Acte damit, daß der erste Tenorist — in Ohnmacht fällt! Die Musik enthält einige hübsche Nummern, doch können diese die für die übrige Mattigkeit des Werkes nicht entschädigen. Der erste Act erhielt ziemlichen Beifall, die anderen aber gar keinen — die Oper ist also so gut wie durchgefallen. Viel mag auch zu dem Verunglücken beigetragen haben, daß die Proben sehr übereilt werden mußten, da der Urlaub des Componisten bald abgelaufen war und er doch wenigstens der ersten Aufführung beiwohnen wollte. Die Oper wird bei Spina in Wien im Druck erscheinen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Tenorist Formes hat kürzlich in mehreren Concerten in Cöln mit Beifall gesungen.

Jenny Lind-Goldschmid, die sich bekanntlich in Dresden ganz niederzulassen gedenkt, wird während des bevorstehenden Winters verschiedene Male in Berlin und Wien concertiren.

Die HH. Seidel und Grünewald in Berlin haben eine Reihe von 4 Soiréen für Kammermusik, die sie im englischen Hause daselbst geben wollen, angekündigt. Die Programme sind interessant und es steht daher zu erwarten, daß dieses Unternehmen Anklang finden wird.

Frau v. Strantz ist in Wien als Rosina, und Orsino (Lucrezia Borgia), aufgetreten. Ihre nächsten Rollen werden Pierotto (Linda) und Fides sein. Es hat auch in Wien diese Sängerin großen Erfolg gehabt. Eine längere Krankheit, welche Frau v. Strantz sogleich nach ihrer Ankunft in Wien befiel, verhinderte ihr sofortiges Auftreten daselbst.

Frl. Clauß wird Paris verlassen, um sich nach Petersburg zu begeben. Bei ihrer Durchreise durch Deutschland wird sie in Berlin und Leipzig concertiren.

Musikdirector Fischer in Mainz ist nach Hannover berufen worden um neben Marschner als zweiter Kapellmeister an Stelle des krank daniederliegenden Hellmesberger zu fungiren.

Der Walzercomponist Joseph Gungl ist von Petersburg zurückgekehrt und giebt bereits wieder in Berlin Concerte. Die Großfürstin Alexandrina hat ihm bei seiner Abreise einen prachtvoll gearbeiteten Tactstock verehrt.

Ch. de Beriot ist beinahe gänzlich erblindet und hat deshalb seine Stelle als Professor am Brüsseler Conservatorium niederlegen müssen.

In dem sechsten Abonnement-Concert in Leipzig wird Hr. Kapellmeister Pott aus Oldenburg spielen. Er kommt aus Prag, wo er zwei Symphonien seiner Composition in C-Moll und Es-Dur und Ouvertüre zu einem Festspiel von J. Mosen aufführte, als Virtuos auftrat und u. A. sein viertes Violinconcert spielte.

Neue und neueinstudirte Opern. Meyerbeer soll eine Oper unter der Feder haben, deren Stoff der Lessing'schen Emilia Galotti entnommen ist.

Vermischtes.

Hr. Fetis hat schon vor mehreren Monaten in der Pariser Gazette musicale sieben lange Artikel über Richard Wagner, sein Leben, sein System, seine Werke und seine Partei in Deutschland abdrucken lassen, deren wir bis jetzt noch nicht gedachten, weil das Blatt in Deutschland so gut als gar nicht gelesen wird und die französischen Journale unsere etwaigen Entgegnungen auf die lügnerischen Behauptungen des Hrn. Fetis wohl schwerlich übersetzen und aufnehmen dürften. In wessen Interesse Hr. Fetis schreibt, das weiß die Welt; daß er sich aber nicht scheut, dabei auf eine wirklich unverschämte Weise zu lügen, das wollen wir dieser Welt wenigstens an einem Beispiele zeigen. Vom Tannhäuser behauptet er, das Werk habe in Dresden nur zwei Mal aufgeführt werden können (l'ouvrage ne put être joué que deux fois). Diese Behauptung spricht zur Genüge für sich selber und für Hrn. Fetis: denn der Tannhäuser hat in Dresden in einem Zeitraume von drei Jahren neunzehn Vorstellungen erfahren.

Die Singakademie in Berlin bereitet Händel's Messias, der Stern'sche Verein Mendelssohn's Paulus zur öffentlichen Aufführung vor. Die Wahl eines Directors der Singakademie ist verschoben worden.

Frau Sontag hat in New-York von einigen ihrer enthusiastischsten Verehrer eine prachtvolle Equipage mit ihrem Wappen erhalten. Also die Republikaner jenseits des Ocean's glauben auch eine Künstlerin mit einem Wappenschilde ehren zu müssen.

Hr. St. Leon in Paris hat die Kunst erfunden, die Pas und Sprünge der Tänzer eben so schnell zu Papiere zu bringen, als sie gemacht werden. Er nennt diese Kunst Stenochoreographie.

Ein entzückter Correspondent in Wien vergleicht in der Theaterchronik die Pirouetten der Lucilie Grahn mit den Trillern des Pianisten Willmers.

Der Bau des deutschen Theaters in Pesth schreitet nur sehr langsam vorwärts. Ein witziger Kopf meinte, in die-

jem Winter würde wahrscheinlich nur „der Schnee" darin gegeben werden.

Der Gesanglehrer Jacobi in Wien hat daselbst eine Opernschule begründet, die zum Zwecke hat, junge Sänger für den dramatischen Gesang zu bilden.

In der Theaterchronik beklagt sich ein „Freund der italienischen Musik" darüber, daß Herr Kapellmeister Rietz in Leipzig die Tempi in italienischen Opern etwas zu sehr beeile. Es mag allerdings für einen deutschen Musiker von Rietz's Richtung nicht gerade amüsant sein, das leere italienische Stroh so oft dreschen zu müssen, wie dies jetzt in Leipzig in Folge des Gastspiel-Engagements der Frau v. Marra vielleicht nothwendig ist, doch muß leider nur zu oft ein Kapellmeister, so lange er am Pulte steht, wie Oberst Wrangel im Wallenstein denken: „Ich habe nur ein Amt und keine Meinung."

Hr. v. Hülsen hat jetzt Maßregeln gegen die Claque in den k. Theatern ergriffen. Die Sänger und Schauspieler erhalten für ihre Freunde keine eigentlichen Billets mehr, sondern nur gestempelte Karten, welche von den Inhabern zweimal — an der Cassencontrole und beim Logenschließer — vorzuzeigen sind. Die Beamten sind angewiesen die Personen, welche auf solche Karten eingelassen werden, etwas im Auge zu behalten. Ob diese Anordnung sich bewähren wird, muß die Folge lehren, Anerkennung verdient aber schon die Absicht, dem Claquenunwesen einen Damm zu setzen.

In Neapel erscheint jetzt eine Musikzeitung unter dem Titel: Gazette musicale di Napoli. Die uns vorliegende Nr. 17 derselbe enthält die Fortsetzung von historisch-musikalischen Notizen aus dem Mittelalter, namentlich über Guido von Arezzo und seine Nachfolger, ferner Reiseeindrücke, in denen das Wiener Musikleben geschildert wird, einen aus der France musicale entnommenen Artikel über die Pariser italienische Oper, Correspondenzen aus Rom und Florenz, und ein Feuilleton mit Nachrichten aus Italien, Frankreich, Spanien, England, ja sogar aus Schweden, Amerika, Griechenland und der Schweiz, doch aus Deutschland außer einer kurzen Nachricht aus Triest kein Wort.

Wagner's „Tannhäuser" wird diesen Winter nun auch in Riga zur Aufführung kommen. In Breslau ist die Oper während der ersten drei Wochen sieben Mal gegeben worden. In Leipzig wird dagegen die beabsichtigte Aufführung wunderbarer Weise unterbleiben. In Dresden haben bereits vier Vorstellungen stattgefunden.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

C. Wehle, Op. 23. Improvisation pour le Piano. **Berlin, Schlesinger. ⅓ Thlr.**

Dieser Improvisation liegt Meyerbeer's bekanntes Lied: „Du schönes Fischermädchen" von Heine zu Grunde. Hr. W. hat es verstanden, daraus ein recht ansprechendes Salonstück zu machen, das technisch gebildeten Spielern Gelegenheit giebt, ihre Fertigkeit zu zeigen ohne die Zuhörer zu langweilen.

Emile Wagner, Nocturne pour le Pianoforte. **Bei allen bekannten Musikalienhändlern zu haben.**

Eine sehr sentimentale und wenig besagende Dilettanten-Composition mit einem langen französischen Motto, welches mit den Worten beginnt: Quand le soleil couchant sur les flots se balance ꝛc. Mehr läßt sich über dergleichen nicht sagen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Ant. de Kontski, Op. 131. La Resignation. Méditation pour le Piano à 4 mains. **Berlin, Trautwein (Guttentag). 22½ Sgr.**

Ein leichtes und claviermäßiges von Hrn. Otto Winge besorgtes Arrangement des Kontski'schen Werkes, das den Verehrern des Componisten willkommen sein wird.

Für Saiten- oder Blasinstrumente mit Pianoforte.

H. Wohlers, Op. 2. Reminiscenses de Meiningen. Fantaisie brillante pour le Violoncelle avec accomp. de l'Orchestre, Quatuor ou Piano. **Berlin, Schlesinger.** Avec Piano **1 Thlr.**

P. Seligmann, Op. 29. Scéne élégique sur de motifs de la Reine de Chypre d'Halévy pour le Violoncelle avec Piano. **Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.**

Beide Werke sind sehr brillant und dankbar für das Violoncello geschrieben und eignen sich auch zum Vortrage in Concerten; das Pianoforte tritt in beiden nur begleitend auf.

Ad. Grünwald, Op. 3. Souvenir de Carolath. Adagio pour le Violon avec Piano. **Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.**

Ein geschmackvolles Salonstück, dessen Violinpartie zwar keine übergroßen Schwierigkeiten darbietet, dennoch aber we-

gen ihrer Auffassung und ihres Vortrags einen sehr tüchtigen Spieler verlangt.

Tänze, Märsche.

A. Wallerstein, Nouvelles danses élégantes pour le Piano. **Mainz, Schott. Nr. 31—36. à 27 Kr.**

Es ist schon früher in diesen Blättern der Wallerstein'schen Tänze lobend gedacht werden. Auch diese vorliegenden sind recht hübsch und entsprechen ihrem Zwecke. Sie heißen: Olga-Mazurka, Londoner Schottisch, Erinnerung an Heidelberg (Ländler), Erinnerung an Ems (Mazurka), Amsterdam-Polka, die erste Rose (Ländler).

L. Anger, Hochzeits-Polka für das Pianoforte. Lüneburg, Herold u. Wahlstab. 2½ Sgr.

Eine hübsch klingende, zwar nicht ganz leichte, aber, wenn sie gut gespielt wird, doch tanzbare Polka.

Fr. Münter, Nouveau Bouquet musicale. **Zwei Märsche, zwei Walzer und zwei Polkas für das Pianoforte. Aschersleben, Fokke. 15 Ngr.**

Sämmtlich Tänze der gewöhnlichen Art, die sich jedenfalls gut instrumentirt für Orchester besser machen werden, als für das Pianoforte. Sie sind marschir- und tanzbar.

L. v. Beethoven, The celebrated serious Waltz, transposed to a new Notation by E. v. Heeringen. **Hamburg, Schuberth u. Comp.**

Niemand kann seinem Schicksale entgehen, also konnte es auch nicht fehlen, daß Meister Ludwig 25 Jahre nach seinem Tode noch heeringenisirt ward. Wenn nun auch Hr. Julius Schuberth in New-York in einem Vorworte zu diesem Walzer und in Karl Heinzen's Deutscher Schnellpost sich bemüht die vermeintlichen Vorzüge der Heeringen'schen Notation in ein einigermaßen günstiges Licht zu stellen, so können wir uns doch auf eine Billigung oder auch selbst Widerlegung der dort ausgesprochenen Ansichten nicht einlassen, da wir uns schon genügend über dieses ephemere Auftreten des Hrn. v. Heeringen ausgesprochen haben. Wir sind der Meinung, daß es Dem, der das alte Notensystem gründlich kennt, nicht allzu schwer fällt, nach dem neuen zu spielen, daß die Erlernung des letzteren ohne alle vorherige Kenntniß der Noten jedoch noch schwieriger ist, als die des alten, und zwar weil der neuen Notation alle musikalische und logische Basis abgeht, und es nur auf den Mechanismus des Pianofortes und auf die rein zufällige Farbe von dessen Tasten begründet ist.

Lieder und Gesänge.

Ferd. Sieber, Op. 7. Drei Schilflieder von N. Lenau für Alt- oder Baßstimme und Pianoforte. Dresden, Brauer. 15 Ngr. Einzeln à 7½ Ngr.

Es ist dies eine neue Ausgabe eines früher bereits erschienenen Liederheftes. Die Composition ist gesangmäßig und einfach und deshalb singenden Dilettanten und Schülern zu empfehlen. Das Pianoforte begleitet in einfachen und wenig neuen Figuren.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Hierzu eine Beilage von Bruno Hinze.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: **Bruno Hinze** in **Leipzig**.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. **№ 21.** Den 19. November 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Sechster Brief.

Physikalische und chemische Musik.

> Was sind die elementarischen Erscheinungen der Natur gegen den Menschen, der sie alle erst bändigen und modificiren muß, um sie sich einigermaßen assimiliren zu können.
>
> Göthe.

Ein angeborener Instinct sagt dem Menschen, daß jede Wirkung ihre Ursache haben müsse. Gelingt es dem schlichten, unbewaffneten Verstande nicht, im Kreise seiner Erfahrungen eine Ursache zu entdecken, so ist er nur zu sehr geneigt, die Wirkung den Einflüssen einer höheren, unbekannten Welt zuzuschreiben.

Die tägliche Erfahrung lehrt uns, daß, um einen bestimmten Ton zu hören, allemal ein tönender Körper erforderlich sei, dessen stehende Schwingungen durch die Luft zum Ohre getragen werden. Wo nun kein solcher schwingender Körper ersichtlich ist, — wie bei der Luftstimme auf Ceylon, bei dem Jubul-Nakuhs oder tönenden Berg am rothen Meer, dem Reg-Ruwan in Cabul *), dem Carichana und Castillo *) am Orinoco, bei den Tönen der Memnonssäule und dem Läuten der Bergglocke **) — da ist der Volksglaube sogleich bereit, darin die Stimme eines guten oder bösen Geistes oder eines Orakels aus der anderen Welt zu vernehmen.

Die tägliche Erfahrung kann auch hier nicht ausreichen. Die Wissenschaft ist aber dahin gelangt, uns durch Instrumente zu beweisen, daß auch ein Tönen stattfinden kann, ohne von den stehenden Schwingungen eines klingenden Körpers herzurühren ***). Es genügt, wenn auf andere Art schnell auf einander folgende isochronische Stöße dem umher befindlichen Medium unmittelbar mitgetheilt und dadurch in diesem fortschreitende Schallwellen erregt werden.

Den allgemeinen Beweis dafür lieferte uns bereits (im vierten Briefe) die Syrene von Savart. Der specielle Beweis in jedem einzeln vorkommenden Falle ist schwieriger, doch ist schon hinlängliches Terrain gewonnen, wenn die Möglichkeit nachgewie-

*) A. Burnes Nachrichten über Cabul und den Reg-Ruwan oder Berg vom tönenden Sand, der zur Sommerzeit einen Ton wie von Trommeln giebt. — Poggendorf's Annalen, Band 58, S. 350.

*) Dr. Roulin im Bulletin universelle, Sect. I. T. XI. p. 54.

**) Jakobs in v. Zach's monatlicher Correspondenz, Band 27.

***) Chladni's Aufsatz in Poggendorf's Annalen, 1826. Band 8, S. 453.

sen ist, oder in anderen Fällen die Erscheinung durch Apparate nachgebildet werden kann.

Nehmen wir diese sonderbaren musikalischen Instrumente, wie sie nur der Physiker und Chemiker baut, zur Hand, um die geheimnißvollen Naturklänge in noch seltsamere Musik zu verwandeln. Sie dienen dazu, die (im zweiten und dritten Briefe) ausgesprochenen Gesetze zu bestätigen und uns zur Evidenz zu beweisen: daß die Tonschwingungen nicht von der Natur des tönenden Körpers abhängen, sondern von der Natur der Bewegung. Für den Ton ist die Wahl der Körper ganz indifferent, nur nicht für den Klang. Jeder Körper muß aber beliebige Töne geben können, wenn wir vermögen, ihn in die rechten Schwingungen zu versetzen. So muß z. B. irgend eine Flüssigkeit zum Tönen gebracht werden können, wenn wir nur die vorhandenen Naturkräfte gehörig benutzen.

Denken wir uns ein Gefäß, durch welches fortwährend eine Flüssigkeit hindurchströmt, z. B. einen Blasbalg oder Wassertrichter. Verwandeln wir die continuirliche Bewegung des Stromes in eine periodisch wiederkehrende, d. h. decken wir die Oeffnung periodisch zu, indem wir das Oeffnen und Schließen durch eine mechanische Vorrichtung bewirken, so muß ein Ton entstehen, wenn die intermittirende Bewegung nur schnell und regelmäßig genug geschieht.

Dies erreichen wir mit Savart*) durch ein, mit Schaufeln versehenes oder gezahntes Rad, welches sich rasch umdreht, und auf dessen Schaufeln der Strom durch ein enges Rohr getrieben wird. Noch bessere Effecte erzielen wir durch eine rotirende Scheibe, welche an ihrem Umfang mit Löchern versehen ist. Die Scheibe kann entweder durch eine mechanische Vorrichtung mit der Hand umgedreht werden, oder wir richten es durch schiefe Bohrung der Löcher so ein, daß die Strömung selbst die Drehung bewirkt. Auf diese Art erhalten wir eine neue Syrene, wie sie Cagniard Latour**) construirte und durch Seebeck und Opelt***) verbessert wurde. Durch einen Zählapparat kann man die Anzahl der Umdrehungen messen und mit den Angaben der Savart'schen Radsyrene vergleichen. Durch die Intensität und Geschwindigkeit des auf die Scheibe geleiteten Stromes wird die Geschwindigkeit der Rotationen und somit die Tonhöhe modificirt.

Mit diesen neuen Syrenen sind viel umfassendere Versuche anzustellen, als mit den Savart'schen. Leiten wir einen Luftstrom auf die durchlöcherte Scheibe, so sind es Luftstöße, welche den Ton bewirken. Die rotirende Scheibe schließt den Luftstrom so oft ab, als ihre Löcher nicht über der Ausströmungsöffnung stehen. So oft aber eine der Scheibenöffnungen über dem Blaserohr steht, strömt die Luft gewaltsam heraus, stößt gegen die äußere Luft und bewirkt eine Verdichtung, auf welche wieder eine Verdünnung folgt, sobald die Oeffnung geschlossen wird.

Durch dieses Instrument wird im Luftstrom also dieselbe periodische Stoßbewegung erzeugt, die man an der schwingenden Zunge eines Mundstückes (Zungenpfeife) beobachtet, wenn sie die Rinne, durch welche die eingeblasene Luft entweicht, abwechselnd öffnete und schließt.

Aehnliches geschieht in der Natur, ohne unser Zuthun, an den Aeolus-Orgeln, wie Lichtenberg*) humoristisch die Musik nennt, womit uns zuweilen, bei einem Regenwind, unsere schlecht verwahrten Fenster und Thüren unterhalten. Dieser Ton ist bekanntlich sehr unangenehm und heulend, weil er sich in jedem Augenblick verändert, da seine Höhe und Tiefe nicht nur von der geringern oder größern Weite der Spalte, sondern auch von der größern oder geringern Heftigkeit des Windes abhängt, wie Chladni**) bemerkt. „Jedoch erinnere ich mich", sagt Lichtenberg, „in einem Gartenhause, wo die Ritzen in Fenstern und Thüren, durch die Stäbe verschlossener Sommerläden gar mannigfaltig angeblasen wurden, auch angenehme Töne gehört zu haben. Es waren Octaven, Quinten, und zuweilen Septimen. Was aber das Vergnügen hierbei gar sehr verminderte, war die beständige Arbeit der Vernunft, von diesen Empfindungen die stark associirten Ideen von schlechter Beschaffenheit des Hauses, Zahnweh, Schnupfen und rauher Witterung zu trennen, welches, aller Mühe unerachtet, nicht immer gelingen wollte!" —

Nach Cagniard Latour's Versuchen***) bringt ein Strom von irgend einer Flüssigkeit, z. B. von Wasser, der durch die Löcher der Syrene hindurchgelassen wird, genau denselben Ton hervor, als ein Luftstrom, wenn die Zahl der Unterbrechungen des Stromes in der Secunde die nämliche ist. Dies ist durch denselben Grundsatz erklärlich, auf dem das Gleichbleiben der Tonhöhe der Mundstücke beim Hineinblasen verschiedener Gasarten, — statt atmosphä-

*) Poggendorf's Annalen, Bd. 20, S. 298.
**) Biot, Traité de Physique, Bd. II.
***) Opelt, Ueber die Natur der Musik, 1834. — Allgemeine Theorie der Musik, 1862.

*) Lichtenberg, Vermischte Schriften. Göttingen 1845. Bd. 6, S. 9.
**) In Poggendorfs Annalen, 1826, Bd. 8. „Ueber Töne ohne klingenden Körper."
***) Biot, Traité de Physique, II. 106.

rischer Luft — beruht. Auch wenn die Scheibe der Syrene unter Wasser gesetzt wird, bleibt sich der Ton gleich, sobald nur der Wasserstrom mit gehörigem Druck auf die Oeffnungen geleitet wird.*) Daß das Wasser auch durch selbstständige Schwingungen in seinem Innern Töne erzeugt, ist bereits im vorigen Briefe angedeutet worden. Savart**) hat das durch höchst sinnreiche Versuche dargethan.

Einen wahrhaft diabolischen Effect bringt aber die Syrene hervor, wenn man sie auf einen Dampfkessel schraubt und einen Dampfstrom von einigen Atmosphären Spannung hindurchpfeifen läßt. Der Ton ist dabei von unerträglicher Höhe und Stärke und bringt im geschlossenen Raum förmliche Betäubung hervor. Doppler***), der sich ausführlich mit diesem Instrumente beschäftigte, das er als treuesten Warnungsapparat und genauesten Druckmesser auf Dampfkesseln empfiehlt, hat gefunden, daß die Tonhöhe genau mit dem Anwachsen der Dampfspannung zunimmt.

Ganz ähnliche Erscheinungen bietet die Jedermann bekannte Dampfpfeife auf Locomotiven mit ihrem eine halbe Stunde weit vernehmbarem Tone dar. Der Dampf bläst dabei durch eine feine, kreisförmige Oeffnung aus, und stößt gegen den scharfen Rand einer dicht darüber angebrachten Metallglocke an. Der Strahl theilt sich, geht theils in das Innere der Glocke, theils in die Luft, versetzt die Glocke durch den Stoß in Vibrationen und erleidet dadurch Verdichtungen und Verdünnungen, welche sich als Stöße der Luft mittheilen und so den Ton erzeugen, der dem der Dampfsyrene ähnlich ist.

An unseren Lippen beobachten wir einen verwandten Vorgang beim Pfeifen mit dem Munde. Bekanntlich ist das Pfeifen eine Kunst, die nicht eben Jeder versteht, die erlernt sein will und von Manchen bis zur größten Virtuosität ausgebildet, von den Meisten aber nun höchst dilettantisch betrieben wird. Was aber beim Pfeifen vorgeht, dürften die Wenigsten wissen. Das Phänomen ist gar nicht so einfach und sogar Gegenstand einer gründlichen Untersuchung des gelehrten Hofrath Muncke gewesen.†) Er hat gefunden, daß die Oeffnung der Lippen bei höheren Tönen enger, bei tieferen weiter ist, daß der Ton schwerer erzeugt wird, wenn die Lippen trocken, als wenn sie naß sind, daß konisch zugespitzte Lippen zum Pfeifen am Meisten geeignet sind u. s. f. — Erfahrungen die allerdings auch jeder Andere instinktmäßig macht. Muncke schließt daraus, daß die Lippenränder beim Pfeifen vibriren und durch ihre Schwingungen die durchströmende Luft zum Tönen bringen, indem sie einen intermittirende Strom, folglich feine Luftstöße erzeugen, die bei veränderlicher Oeffnung Töne von ungleicher Höhe erzeugen.

Die Wasser- und Dampfmusik wäre aber noch mannichfaltiger Verbesserungen fähig, an denen eine, nach Curiositäten lüsterne Zeit sich versuchen könnte. Die Engländer welche die Unternehmungen im größten Maßstabe lieben, und nebenbei vom Spleen geplagt werden, haben es auch wirklich an Vorschlägen nicht fehlen lassen, um den alles beherrschenden Dampf auch in die musikalische Welt einzuführen, und durch Dampf-Concerte nicht nur ein abgeschlossenes entréepflichtiges Publikum, sondern eine ganze Stadt höchst liberal gratis zu unterhalten. Bei Virtuosen von Profession dürfte diese Art von Gratis-Musik Anklang finden, weil sie darin eine neue Erwerbsquelle finden könnten, um durch „nie Gesehenes und nie Gehörtes" ein gutes Cassengeschäft zu machen und, statt mit Pianoforten, mit Dampfkesseln durch die Welt zu ziehen und ganze Städte in musikalischen Belagerungszustand zu versetzen. Darum wäre es eigentlich gerathener, unsere Andeutungen zu unterdrücken. Doch fürchten wir nicht, daß Virtuosen „vom Handwerk" unsere Briefe lesen! —

Ein Herr Welch schlug schon vor 30 Jahren dem Mechaniker Perkins in London vor*), eine metallene Clarinette am Dampfkessel anzubringen und eiserne Griffe durch mechanische Vorrichtungen darauf spielen zu lassen, was laut genug klingen würde, um eine halbe Stadt damit zu „unterhalten." James Birkett von Ovingham brachte diesen Vorschlag auch wirklich zur Ausführung mit einer Dampforgel, die er an einer Locomotive zwischen Newcastle und Carlisle anbrachte, um den reisenden Gentlemen ihr „God save the Queen" gehörig in's Gedächtniß zu rufen.**) Dieses furchtbare Instrument bestand aus 8 Pfeifen, welche nach der Octave gestimmt waren, ohne halbe Töne. Man hoffte, daß Birkett, der ebenso guter Musiker als Mechaniker war, diese Dampforgel noch auf einen „hohen Grad der Vollkommenheit bringen würde" — wovor uns jedoch der Himmel bis jetzt gnädig bewahrt hat!

Selbst diese Idee ist nicht einmal neu. Schon vor mehr als 800 Jahren hatte man zu Rheims eine von Herbert erbaute Wasserorgel***), in welcher

*) Müller, Physiologie, Bd. II. A. I. S. 134.

**) Poggendorf's Annalen, Bd. 29. S. 357.

***) Wiener Academische Berichte, 1851, Februar, 1849, October.

†) Gehlers physikalisches Wörterbuch. 8 Bd. S. 383.

*) Mechanics Magazine, 1826. 4. August.

**) Tyne Mercury, 1838.

***) Zu Zeiten Malmesbury's, im Jahre 1002. Siehe dessen „History."

die Luft, die auf eine wunderbare Weise durch die Gewalt des siedenden Wassers ausgetrieben wurde, die Höhlung des Instrumentes füllte, und kupferne Röhren durch ihre verschiedenen Oeffnungen die Töne modulirten.

(Fortsetzung folgt.)

Dresdner Musik.

III.

Richard Wagner's Tannhäuser.

Dresden, den 27sten Octbr. 1852.

(Schluß.)

Tannhäuser im rosig und zauberisch glänzenden, nebelhaft und bachantisch wirbelnden Hörselberg, mit der Harfe in der Hand, von der Venus seine Freilassung ertrotzend durch die mächtigen Klänge seiner Hymne:

Stets soll nur Dir, nur Dir mein Lied ertönen,
Gesungen laut sei nur Dein Preis von mir,
— — — — — —
Doch muß aus Deinem Reich ich flieh'n, —
O, Königin, Göttin! Laß mich ziehen! —

Ein Donnerschlag. Er steht am Fuß der Wartburg im Morgenglanz unter dem Maihimmel. Glockenläuten, der mystische Pilgergesang, und dazu ein Hirt auf der Schalmei blasend. Eben so wie der Zuhörer ergriffen von diesem überwältigenden Gegensatze, sinkt Tannhäuser auf seine Knie:

Allmächtiger, Dir sei Preis!
Hehr sind die Wunder Deiner Gnade!

Hornfanfaren. Der Landgraf und die Sänger schließen den wiedergefundenen Meister in ihre Arme und singen das wunderbar schöne Sextett, das nicht etwa durch einen unpassenden Schlußchor verdrängt oder übertäubt wird:

O kehr' zurück, Du kühner Sänger,
Dem unsern sei Dein Lied nicht fern!

Wir möchten das für die Krone des Ganzen halten, wenn nicht neue Schönheiten, die Schlag auf Schlag folgen, um den Preis unermüdet rängen. Man kommt nicht zu Athem — alle Nerven und Fibern sind gespannt. Die Aufmerksamkeit ist so ungetheilt, daß man Alles um sich vergißt, selbst das leidige Applaudiren, das wie ein Mißton in diese Kunstharmonie einschneidet.

Elisabeth in der plastisch und malerisch schönen, mit höchster Wahrheit und Pietät, nicht gemalten, sondern erbauten Sängerhalle:

Dich, theure Halle, grüß' ich wieder,
In dir erwachen seine Lieder!

Da kommt Heinrich, der Ersehnte, an der Hand des Freundes Wolfram von Eschinbach, der edelsten und größten Seele, die ohne Hoffnung die Heilige liebt. Wie herrlich der Gesang der Elisabeth:

Helft mir, daß ich das Räthsel meines Herzens löse.

Und das Duett der Wiedervereinten:

Gepriesen sei die Stunde!
Gepriesen sei die Macht — —

Feierlicher Marsch und Chor. Man versammelt sich zum Sängerkrieg. Der Kampf beginnt in seiner Großartigkeit. Welche Feinheiten in der Anordnung, in der Musik, in den Worten! Man bewundert die Regie, welche in größter Wahrheit uns ein Gesammtbild zeigt. Die Grafen, Ritter und Frauen marschiren nicht etwa in den Saal, wie die Lanzknechte, sondern treten einzeln ein, sich gruppirend, das vollkommene Bild des ritterlichen Hoflebens wiedergebend. Man bewundert selbst das Spiel der munteren und neugierigen Pagen, in ihren graziösen Gruppen. Wie fesseln uns die Lieder der Sänger, welche um den Preis der Liebe ringen. Wie schlagend mächtig sind die Schlußchöre.

Des Himmels Fluch hat ihn getroffen.
In seinen Sünden fahr' er hin.

Da rettet ihn Elisabeth.

Ein Engel stieg aus lichtem Aether,
Zu künden Gottes heil'gen Rath.

Da ist nicht ein Moment, der uns erinnert, daß die Leute hinter Coulissen vorkommen. Man ist auf der Wartburg, man lebt im Mittelalter. Man nimmt Partei, bewundert Wolfram, verehrt Elisabeth und kämpft mit dem Tannhäuser.

Er ist in Rom, verbannt, ein Büßer, weil er verrieth im begeisterten Lied, daß er die Liebe der Göttin der Liebe genoß. Elisabeth betet für den Sünder. Sie kniet unter'm Abendhimmel am Marienbild.

Laß mich im Staub vor Dir vergehen.
O nimm von dieser Erde mich.

Wolfram blickt zur Heiligen auf, die,

Der Tod, den er ihr gab, im Herzen.
Dahingestreckt in brünst'gen Schmerzen!

Auch er vergiebt dem Sünder, der ihr Herz brach, und der sie ihm entriß, die er anbetet.

Elisabeth geht, um zu sterben. Nacht senkt sich

auf das Thal, die Sterne glänzen. Wolfram, verlassen in der Schlucht, am Fuße der alten Eichen, ergreift die Harfe und singt den Schwanengesang in die Nacht hinaus:

O du, mein holder Abendstern,
Wohl grüßt' ich immer dich so gern:
Vom Herzen, das sie nie verrieth,
Grüß' sie, wenn sie vorüberzieht,
Wenn sie entschwebt dem Thal der Erden,
Ein sel'ger Engel dort zu werden!

Der Eindruck dieser Töne in dieser Situation, der blonde Sänger am Grab seiner Liebe, unter dem einsamen Abendstern, — ist überwältigend, unvergeßlich!

Aber noch ist der Höhepunkt nicht erreicht. Wir müssen den Tannhäuser noch sterbend sehen, Wolfram verzweifelnd an der Bahre der Elisabeth, von Fackeln umgeben, im engen Thalgrund, wo die Morgenröthe magisch den Venusberg durchglüht; und dazu den Friedensgesang der Versöhnung hören:

Der Gnade Heil ist dem Büßer beschieden,
Er geht nun ein in den seligen Frieden.

Das ist eine Andacht, die das Herz erschüttert wie Orgelton und Glockenklang im mächtigen Münster am Rhein. Das ist Plastik in der Musik wie in den Worten.

Wenn auch gewiß der Tannhäuser allenthalben durchschlagen, und selbst den Unempfindlichsten unter allen Verhältnissen ergreifen muß — so ist doch nicht zu verkennen, daß eine meisterhafte Darstellung und künstlerische Ausstattung den Eindruck erhöhen muß. Nicht als ob im Vortrag der Werth dieser Musik allein läge, oder als ob das Aeußere uns blenden oder Mängel verdecken solle — die künstlerische Totalität, die im Wort und Ton so meisterhaft angebahnt ist, verlangt das Innerliche des Ausdrucks, das Aeußerliche der Darstellung als Gewand, als Folie, zum Abschluß, zur Harmonie. Jeder Fehler wird zum Mißton, jede Armuth zur Blöse. Der weiche, fehlerlose Kern verlangt eine weiche, fehlerlose Hülle. Ein König bleibt auch in Lumpen König, ein Bild auch ohne Beleuchtung dasselbe Bild — aber die mächtige Gesammtwirkung geht verloren, der Künstler erreicht nicht, was er wollte.

Bleibt doch ohne das noch genug zu wünschen übrig, geht doch oft das Beste ohnehin verloren, weil die menschlich unzureichenden Mittel den Gedanken in seiner Reinheit nicht wiedergeben können. Das fühlt der Componist, wie der Dichter — und gewiß der Darsteller am Meisten.

Darum ist Jeder um so glücklicher, der Wagner's Kunstwerk in Dresden genießen kann, wo es gedacht, erfunden und von ihm selbst in Scene gesetzt ward. Es war Alles unverändert, wie es Wagner einst angeordnet hatte, mit Treue und Pietät beibehalten worden — weil es auch so am Besten war.

Die Decorationen, die unübertroffen sind, die Scenerie, die Gruppirungen, — Alles wirkte zusammen, wie es an einer kleineren Bühne nicht erreichbar sein kann. Und selbst Hauptbühnen können mit allem Aufwand von Mitteln und Kräften eine solche Darstellung nicht ermöglichen, wenn sie nicht eine Regie besitzen, die, in Wagner's Geist und Sinn eingehend, seine Intentionen verkörpern und hervorheben kann, die mit einem Worte ihn versteht.

Den Eindruck, den man bei einer vollendeten Darstellung von Wagner's Werken erhält, zusammen zu fassen, möge der Chorus mysticus im Faust seine Worte leihen, die seit jener Stunde mich verfolgen, und annähernd das ausdrücken, was in der Seele des Beschauers auf- und niederwogt:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniß;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniß;
Das Unbeschreibliche
Hier ist es gethan;
Das Ewig-Menschliche
Zieht uns hinan.

Hoplit.

Nekrolog.

Joh. Friedrich Schwenke,

Organist der St. Nicolai-Kirche in Hamburg, der sich als Lehrer der Musik viele Verdienste erworben, so wie als Verfasser eines Choralbuchs sich als Verbesserer des Kirchengesanges ein bleibendes Denkmal gestiftet, starb nach langen körperlichen Leiden in seinem 61sten Lebensjahre am 28sten September d. J. in Folge wiederholten Blutsturzes.

Mit ihm verliert seine Vaterstadt Hamburg eine ihrer festen Stützen classischer Musik, mit ihm verlieren zahlreiche Freunde in Nah' und Ferne einen treuen, lieben Freund und höchst achtungswerthen Kunstgenossen.

Seine Beerdigung fand am 2ten October auf dem St. Nicolai-Begräbnißplatz vor dem Dammthore Statt.

Ueber das Leben und Wirken dieses verdienstvollen Mannes, über welchen schon theilweise der „Hamburger unparth. Correspondent" und die „Hamburger Nachrichten" berichtet haben, möge hier in

diesen Blättern das Wichtigste zusammengefaßt Platz finden.

Joh. Fr. Schwenke, in Hamburg am 30sten April 1792 geboren, war von funfzehn Geschwistern der älteste Sohn des berühmten C. F. G. Schwenke, der am 27sten October 1822 in Hamburg als letzter Musikdirector der Hauptkirchen starb, und Nachfolger von Carl Phil. Em. Bach war. Schon früh durch seinen Vater in die Tonkunst eingeführt, verlebte er, da dieser den Umgang vieler ausgezeichneter Künstler genoß, eine höchst interessante Jugendzeit. Bei den Kirchenmusiken, die der Vater aufführte, war er als Knabe schon thätig und sang häufig die Sopran-Solos, oder spielte die Orgel. Von seinem Vater erhielt er im Clavier- und Orgelspiel, wie in den Regeln der Harmonie den gründlichsten Unterricht; auf dem Violoncell waren J. N. Prell und Max Bohrer seine Lehrer, und auf der Clarinette unterrichtete ihn sein Onkel Hartmann, ein vorzüglicher Clarinett- und Oboebläser am Stadttheater.

Das Clarinettspiel (nicht Clavierspiel, wie Schilling's Univ.-Lex. der Tonkunst irrthümlich meldet), welches er zwei Jahre lang mit besonderer Vorliebe übte, mußte er, nachdem derselbe vielfältig bei Concerten und Opern mitgewirkt, häufig wiederkehrenden Bluthustens wegen ganz aufgeben, um so lieber pflegte er nun das Violoncell, auf welchem er sich eine nicht unbedeutende Fertigkeit erworben hatte und mit Nutzen großen Musikfesten, wie z. B. 1815 den 19ten und 20sten October in Frankenhausen, 1817 den 12ten November in Lübeck und 1819 den 13ten und 15ten October in Bremen, beiwohnen konnte.

Im Jahr 1822 den 18ten Mai verheirathete er sich mit einer Altonaerin und lebte in recht glücklicher und zufriedener Ehe, zumal ihm 1823 am 15ten December ein Sohn geboren ward. Derselbe, von seinem Vater in der Musik unterrichtet, ließ sich schon im zwölften Jahre in einem Orgelconcerte hören und ward so fortwährend die Freude der Eltern.

Von 1827 an wandte sich der Verstorbene fast ausschließlich dem Orgelspiele zu, dem er schon in frühester Jugend mit vieler Liebe oblag, und zwei Jahre darauf, am 2ten Juni (nicht Juli, wie Schilling's Lex. berichtet) 1829 erhielt er die Organistenstelle an der St. Nicolai-Kirche. Seit dieser Zeit componirte er über 400 Vorspiele und viele Nachspiele aus allen Tonarten für die Orgel, Cantaten mit Orgelbegleitung, und setzte ein Choralbuch zum Hamburg'schen Gesangbuche, welches auf Antrag des Hochw. Ministerii und vom E. E. Rathe in den Kirchen und Schulen Hamburgs gesetzlich eingeführt ward und sehr wesentlich zur Einigung und Verbesserung des Kirchengesanges beitrug. Hierdurch allein hat er sich ein bleibendes Denkmal für Hamburg gesetzt. Außerdem harmonisirte er gegen tausend Choräle und 75 russische und andere Volkslieder. Von Compositionen und sonstigen musikalischen Arbeiten aus früherer Zeit, wo Sch. häufig große Concerte für Orchester und verschiedene kleinere Aufführungen veranstaltete, sind besonders unter anderen zu erwähnen: Mehrere große Bravour- und Concertcompositionen für Gesang und Orchester, eine Ouvertüre, eine Serenade für fünf Violoncelle, Contrabaß und Pauken, dann die Orchesterbegleitung zu Beethoven's „Adelaide" (irrthümlich seinem Vater zugeschrieben) und zu dessen „Wachtelschlag", eine Anzahl Clavierauszüge und Arrangements, besonders Compositionen von Mozart, Beethoven und Spohr.

Im Jahr 1836 ließ sich der Verstorbene nach eigner Vorschrift vom Instrumentenmacher Meyer in Hamburg einen Doppelflügel nebst Pedal bauen, wozu er die Kosten hauptsächlich durch ein zu diesem Zweck erhaltenes Geschenk vom Fürsten W. S. Galitzin in Moskau bestritt. Dieses vorzügliche Instrument, so wie ein anderes Pianoforte mit Pedal, ein vollständiges Orgel-Modell, der sämmtliche Vorrath seiner im eignen Verlage gedruckten Werke, ferner eine bedeutende und seltene Sammlung von Original-Handschriften, Briefen, Partituren berühmter Tonkünstler, eine sehr reiche ausgewählte Sammlung von Choralwerken älterer und neuester Zeit und noch manches Werthvolle, wurde Alles durch den großen Brand von 1842 vernichtet. Wahrlich ein furchtbarer, herber Schlag, der ihn dem Grabe um viele Jahre näher brachte! —

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Petersburg den 28. Oct. (9. Nov.) An Herrn Anton Schindler. In der neuen Zeitschrift für Musik, No. 16; sprechen Ew. Wohlgeboren von der Ouvertüre Beethovens Op. 124 und bemerken dabei, daß ich in meinem Buche: Beethoven et ses trois styles, über dieselbe factisch Unwahres beigebracht. Da Ihre Biographie Beethovens, die einzige Quelle ist, aus der sich für Op. 124, die Nebenumstände schöpfen lassen, unter denen das Werk entstand; diese Ihre Angaben hinsichtlich desselben aber von mir, theils in genauer französischer Uebersetzung, theils mit den Worten Ihres deutschen Originals, wiedergegeben worden; so kann Ihre Bemerkung, daß meine Angaben factisch Unwahres enthalten, nur gegen Sie selbst und die in Ihrem Buche über Op. 121 enthaltenen Data, ihre Anwendung finden.

Die revue et gazette musicale de Paris, reproducirt Ihren Artikel ohne den mir von Ihnen gemachten Vorwurf zu wiederholen. Ob Sie denselben zurückgenommen oder einer besseren Gelegenheit aufgespart, muß ich dahin gestellt sein lassen. Der Ausdruck: sur laquelle ouverture (op. 124) Mr. de Lenz fait force commentaires, läßt mich indeß vermuthen, daß meine Bemerkungen über Op. 124, Ihnen mißfällig gewesen, obgleich mir nicht eingefallen Ihnen einen Vorwurf daraus zu machen, daß Sie dem großen Manne den Rath gaben, eine Ouvertüre im Style Händels zu schreiben. Daß Beethoven ein noch viel bedeutenderes Werk als Op. 124 geschrieben hätte, wenn er eine Ouvertüre im freien Style, in seiner eigenen großen Art und Weise, componiren wollen, dürfte kaum einem Zweifel unterliegen. Hierauf aber reduciren sich meine force commentaires. Berlioz der diese Ansicht theilt (Journal des Debats du 11. Août) sagt bei dieser Gelegenheit: eine Ouvertüre Beethovens verhalte sich zu einer Ouvertüre von Händel wie ein Zedern-Wald zu einigen geringen Pilzen. Keiner kleinen Ouvertüre des großen Händel, ist indeß jemals Op. 124 von Beethoven verglichen worden; nur die hervorragenden Seiten des Händel'schen Styls im Allgemeinen; seine schöne urkräftige Einfachheit; den sich bewußten Adel der Seele, und das für den Heroen des Oratoriums, charakteristische Symptom der Fuge oder besser, des strengen Styls im Allgemeinen; nur diese Hauptzüge des gewählten Vorbildes, zeigt die unvergleichliche Introduction der Ouvertüre Op. 124: in geringerem Maaße ihr Presto. Da ich mein Buch unter Schmerzen gebar, mit Opfern jeder Art; da ich um keinen anderen Lohn rang als den zur Kunst-Wahrheit mein Scherflein beigetragen zu haben; so darf ich von Ew. Wohlgeboren mehr als von Jedem Anderen erwarten, dasselbe einer zwar strengen aber vorurtheilsfreien Beurtheilung unterworfen zu sehen. Um eine solche, um gegründeten Tadel und erwiesene Berichtigungen bitte ich Sie, gehe ich überhaupt die deutsche Kritik an, da ich nicht nur mein Buch selbst in's Deutsche zu übertragen, sondern überhaupt von demselben eine editio emendatior zu veranstalten wünschte.

Der Verfasser des Buches:
Beethoven et ses trois styles.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements rc. Franz Abt hat Zürich ganz verlassen und eine Stellung als zweiter Kapellmeister in Braunschweig angenommen.

Staudigl ist bei der k. k. Oper in Wien abermals auf ein Jahr mit 12,000 Fl. C. M. engagirt.

Der Bassist Marchesi ist in der italienischen Oper in dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater mit vielem Beifall aufgetreten.

Die Academie der Tonkunst in Wien hat Prof. Moscheles in Leipzig zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

Der ungarische Violinist Reminyi (ehemaliger Gefährte von Görgey) hat in Brüssel im Verein mit der Sängerin Frl. Steiner mehrere Concerte mit großem Beifall gegeben.

Schulhoff hat in Odessa sehr gefallen.

Musikfeste, Aufführungen. Magdeburg. Eine von dem Ritter'schen und Tanneberg'schen Vereine unter Ritter's Leitung in der Jacobi-Kirche veranstalteter Musik Aufführung (Choral von Teschner, Sonate und Psalm von Ritter, Messias, erster Theil, von Händel) fand bezüglich der gelungenen Darstellung sowohl der Chöre als der Soli's um so mehr beifällige und allgemeine Anerkennung, als auch die Solosätze, mit Ausnahme einiger für den Baß, von Mitgliedern der beiden Vereine und zwar eben so sorgfältig als mit Erfolg gesungen wurden. Zwei jüngere hiesige Organisten, die HH. Finkenhagen und Tanneberg bewährten sich als sehr tüchtig in ihrem Beruf, Ersterer durch den Vortrag der E-Moll-Sonate von Ritter, Letzterer durch die Ausführung des schwierigen Accompagnements auf der nichts weniger als dazu besonders geeigneten Orgel.

Zur Feier des Todestages Mendelssohn's wurde in Rudolstadt die Athalia (im Concert) aufgeführt. Das Geibel'sche Gedicht auf Mendelssohn's Tod, declamirt von Frl. E. Trupp, eröffnete die Feier.

Neue und neueinstudirte Opern. Der Kapellmeister Friedrich v. Kornatzky in Berlin hat eine Oper „Loreley" unter der Feder, zu welcher der Dichter Ad. Stern den Text geliefert.

Vermischtes.

Von Friedrich Wieck ist so eben eine Broschüre unter dem Titel: Gesang und Clavier. Didactisches und Polemisches (Leipzig, Whistling, 133 und VI S. Pr. 1 Thlr.) erschienen. Er behandelt darin in 19 Capiteln, unter die auch die in diesem Blatte erschienenen Aufsätze aufgenommen sind, in bald ernsthafter, bald scherzhafter Weise, oft in Form des Dialogs hauptsächlich die gegenwärtigen Clavier- und Gesangsleistungen bei Künstlern und Dilettanten. Der Verfasser, bekannt und geschätzt als vorzüglicher Lehrer, giebt seine Maximen und Erfahrungen, und hat hier Gelegenheit, viele treffliche Winke, insbesondere, was die Ausbildung zum Virtuosen betrifft, einzustreuen, überhaupt so Manches, was bisher noch nirgends erwähnt worden ist, zur Sprache zu bringen. Kann man auch schon nach dieser Seite hin ihm gegenüber viele Bedenken erheben, tritt schon hier die Trivialität seiner gesammten Kunstanschauung oft störend hervor, so muß man ihm anderseits doch das Zugeständniß machen, daß er innerhalb seiner sehr beschränkten Sphäre als Meister, als Virtuos erscheint. In der Vorrede spricht er sich über die gewählte Darstellungsweise aus; er bemerkt, daß dieselbe seiner individuellen Weise mehr zusage, als der Styl

ernster Abhandlung. Er hat Recht darin, schon aus dem Grunde, daß seine Lehre mehr Kunst als Wissenschaft ist, und darum eine rein theoretische Behandlung weniger verträgt. Es ist ihm auch auf diese Weise gelungen, jenes individuelle Wesen wirklich zum entsprechenden Ausdruck zu bringen, wenn schon bei dieser Gelegenheit, wie man zu sagen pflegt, öfter über die Schnur gehauen wird, überhaupt die Darstellung mehr den Charakter der Conversation als des schriftlichen Ausdrucks trägt. Insbesondere ansprechend erscheinen die dramatischen Scenen, während Anderes nicht frei von Monotonie ist. — Minder glücklich aber nicht allein, im Gegentheil häufig ganz verfehlt und unwürdig ist seine Polemik gegen die neueste Richtung der Virtuosität sowohl, als auch der Kunst im Allgemeinen. Die Flachheit seiner Auffassung hat zur Folge, daß ihm die höhere Bedeutung des modernen Clavierspiels gänzlich verschlossen geblieben ist. Gestehen wir ihm auch hier zu, daß er vollkommen Recht hat, wenn er die Auswüchse tadelt, die Verirrungen ungeschickter Nachahmer, so besteht doch sein großer Irrthum darin, daß er diese für die Sache hält, den tieferen Kern gar nicht ahnt. Sein Ideal ist ein glattes, correctes Spiel, ein maßvoller Pianoforteton, eine fein schattirte Darstellung. Er steht damit in Wahrheit auf einem vollkommen überwundenen Standpunkt, der zwar für die Schule noch, keineswegs aber für das Leben seine Berechtigung hat. Daß die Neuzeit ein Spiel von innen heraus verlangt, selische Belebung des Anschlags, daß man nicht blos die Zahl der Uebungen, die gemacht worden sind, hören will, begreift er nicht. — Was endlich die Richtung der schaffenden Kunst betrifft, so glaubt er, dieselbe von seinem engbegrenzten Gesichtskreis aus wirklich übersehen und darum bekämpfen zu können. Er hat auch hier Recht, wenn er einzelne Mißbräuche, das ungesangmäßige Schreiben einzelner Componisten z. B. tadelt, aber er vermengt hier abermals die Schale mit dem inneren Kern. Zu einer Widerlegung dieser Angriffe ist hier nicht der Ort, nur Einzelnes sei beispielsweise erwähnt. So giebt er den Operncomponisten den Rath, den Sängern Effecte „so viele als nur möglich", zu gestatten. Also ganz der alte Operntrödel, dieses widerliche Gebehren gegenüber dem herrlichsten Aufschwung. Nicht der Staat ist der beste, wo Jeder zum Ganzen wirkt und darin aufgeht, im Gegentheil der allein, wo jeder Einzelne in egoistischer Sonderung verharrt, womöglich das Ganze selbst sein will. Das ist seine Weisheit. Er anerkennt R. Wagner als schaffenden Genius hält aber dabei seine Richtung für unmöglich und widerlegt durch die Salbedereien des Wohlbekannten, die colossalen Mißverständnisse im „Echo", die neulich in dies. Bl. ihre Abfertigung fanden u. s. w. Er spricht von der Kritik, lobt einzelne unserer Mitarbeiter, übersieht dabei jedoch die ganze Schumann'sche Epoche und lobt in demselben Athem auch die „Rheinische Musikzeitung". Die ja, wie sie selbst sagt, eine conservative, also von der unsrigen ganz abweichende Richtung verfolgt. Zwar ist uns unbekannt, worin eine solche eigentlich bestehen kann, da wir keineswegs das gute Alte zerstören wollen, im Gegentheil von Verehrung für dasselbe durchdrungen sind, und nur dem Götzendienst, dem faulen Beharren und bequemen Behagen, dem gedankenlosen Festhalten an eingewurzelten Mißbräuchen den Krieg erklären; es muß indeß doch wahr sein, da es die Rh. Musikzeitung einmal gesagt hat, und darum hätte der Vf. Rücksicht nehmen, und beide Organe nicht zusammen stellen sollen, u. s. w.

Es ist nicht unsere Art, einem verbienten älteren Manne zum Vorwurf zu machen, daß er nicht jung ist, daß er eine spätere Zeit nicht mehr versteht. Wir lassen abweichende Ansichten, sobald sie ehrlich und mit Ueberzeugungstreue ausgesprochen werden, gern gelten; aber wir verlangen, daß man das Neue nicht mit einem von dem Alten entlehnten Maßstabe messe, daß man sich bescheide, und nicht Witze über Dinge mache, die Anderen das Heiligste sind, daß man nach so großen geschichtlichen Erfahrungen endlich einsehen gelernt habe, wie für den Einzelnen im höheren Alter meist eine Zeit zu kommen pflegt, wo er den Bewegungen des Zeitgeistes nicht mehr zu folgen vermag. In solchem Falle muß auch der ältere in seiner Sphäre tüchtige Mann sich eine verdiente Zurechtweisung gefallen lassen.

Die „Rhein. Musikztg." giebt in einer ihrer neuesten Nummern einen Auszug aus der von uns mitgetheilten Erwiderung des Hrn. Schindler gegen den Fürsten Galitzin. Sie sagt darin im Eingange: „Wenn er in derselben uns in folgender Stelle einen Vorwurf macht: „einige öffentliche Blätter, selbst die Rhein. Musikztg., haben die Behauptungen des Fürsten für wahr angenommen", so hat er in seinem Eifer, der übrigens nur in der allerehrenwerthesten Pietät gegen Beethoven seine Quelle hat, übersehen, daß wir die Erklärungen des Fürsten ohne allen Commentar abgedruckt und sogar unserer Notiz die Worte zugefügt haben: Man wird das Weitere abwarten müssen. Audiatur et altera pars." — Die „Rhein. Musikztg." hat vergessen, daß sie damals ein paar Zeilen weiter oben uns einen Vorwurf machte, weil wir Hrn. Schindler zugleich mit der gesammten musikalischen Welt circa funfzehn Jahre lang geglaubt hatten. Das nennt man den Mantel nach dem Winde hängen.

Zur Beilage. Wir geben zur heutigen Nummer als Beilage: Volkslied, mit Musik von R. Franz. Die Rechtfertigung einer vierstimmigen Behandlung möchte in der alterthümlichen Betonung des Textes liegen, der einen mehr typischen, als individuellen Charakter hat.

D. Red.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 22. Den 26. November 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein dritter Ausflug nach Weimar.

Von

F. Brendel.

Wende ich jetzt meine Blicke vorzugsweise nach Weimar, so geschieht es, weil Liszt's Thätigkeit dort einen neuen geistigen Mittelpunct für das musikalische Leben Deutschlands gegründet hat. Sehen wir anderwärts zur Zeit mehr oder weniger allein die im Ableben begriffene Epoche vertreten, so dämmert hier das Morgenroth der Zukunft. Wohl wird Weimar übertroffen durch viele Städte an Glanz der äußeren Mittel, was aber die Intelligenz betrifft, die dort Alles durchdringt, so giebt es jetzt keine zweite Stadt in Deutschland, welche sich mit ihm messen könnte. Liszt ist der Erste gewesen, welcher dort practisch verwirklichte, was von einer lebendig fortschreitenden Zeit gefordert wird. Ich aber fasse vorzugsweise dieses herrliche Streben in's Auge, weil es die Realisirung dessen enthält, wonach ich selbst immer gerungen habe. Schon der 4te Bericht in diesem Jahre (mit Einschluß des Ballenstedter) ist es, welchen ich den Lesern dies. Bl. vorlegen kann.

Es ist indeß nicht allein meine innere Theilnahme, meine persönliche Sympathie, welche diese Leistungen in mir erwecken, ich betrachte es zugleich als die wichtigste und schönste Aufgabe einer musikalischen Zeitung das Werdende zu fördern, ihm Bahn zu brechen. Schon bei ihrer Gründung haben diese Bl. sich diese Aufgabe gestellt, und — mit nur geringen Unterbrechungen — bis jetzt festzuhalten gesucht. Im Bewußtsein dieses Zieles kann es uns gleichgiltig sein, wenn wir gewahren müssen, wie von verschiedenen Seiten, in völliger Verkennung dessen, was wir wollen, gegen uns polemisirt wird. Es drängt gewisse Leute die Stelle der früheren Gegner Beethoven's, deren Verblendung man jetzt kaum begreift, zu übernehmen, es drängt sie, dem Gericht der Zukunft als spaßhafte Erscheinungen der Gegenwart sich zu überliefern. Abgesehen aber von der Beruhigung, die wir im Hinblick auf diese Thatsachen empfinden können, so ist auch der vollständige Erfolg für uns. Welche Kämpfe hat es gekostet, als wir R. Wagner's Richtung zu der unsrigen machten, und schon beginnen die Werke desselben den Siegeszug durch Deutschland. Solche Erfahrungen entschädigen reichlich für widerwärtiges Gezänk, welches zu Zeiten unvermeidlich ist. So gestehe ich, daß ich die neulich in dies. Bl. gegebenen Mittheilungen aus Breslau und Dresden nicht ohne tiefe Rührung zu lesen im Stande war. Es hat mich Ueberwindung gekostet, als ich zu Anfang dieses Jahres die Berichte über Lohengrin und Tannhäuser aus Weimar schrieb, nicht mehr zu sagen, als ich that. Damals aber

mußte ich fürchten, zu enthusiastisch zu erscheinen, wenn ich dem vollem Herz ganz Luft gemacht hätte. Man würde kaum noch geglaubt haben, was jetzt schon in dem Bewußtsein so Vieler lebt.

Dies Mal liegt uns zur Berichterstattung eine Erscheinung vor, anders als jene, der bisher diese Mittheilungen galten, eine künstlerische Persönlichkeit ist zu beurtheilen, anders in ihrem inneren Wesen und in ihrer Stellung zur Kunst, anders auch in den Schicksalen, die sie erfuhr, darin aber verwandt, daß auch sie den Kampf gegen Vorurtheile aller Art herausfordert, vielleicht sogar einen härteren. R. Wagner wurde durch seinen „Rienzi" schnell bekannt. Dieses Werk indeß vermochte dem anfänglichen Enthusiasmus nicht auf die Dauer zu entsprechen, nicht ihn festzuhalten. Sein Schöpfer trat zurück, verlor alsbald wieder an Beliebtheit, da die späteren größeren Leistungen, welche im Stande gewesen wären, dieß zu bewirken, nicht bekannt wurden. Jetzt mit einem Male ist Wagner durchgedrungen, und seine Stellung als neuer, großer, schaffender Mittelpunct für die deutsche Kunst, gleich wie Beethoven in der zurückgelegten Epoche, wird ihm nicht mehr streitig gemacht werden. Berlioz ist seit langen Jahren eine europäische Berühmtheit; man hat viele seiner größeren Werke, wenn auch nur ein Mal bei der Reise durch Deutschland, gehört, aber man hat, mit Ausnahme Prag's, regelmäßig und wiederholt nichts wieder von ihm zur Aufführung gebracht, nur hier und da zu Zeiten einen schüchternen Versuch gemacht; man hat ihn in dem öffentlichen Urtheile in eine wunderliche schiefe Stellung gedrängt, endlich ganz fallen lassen. Nicht etwas völlig Neues durchzusetzen gilt es daher hier, im Gegentheil etwas Versäumtes nachzuholen. Es kommt darauf an, eine voreilig gerichtete Erscheinung auf's Neue der öffentlichen Beurtheilung vorzuführen, jetzt erst zu wirklichem Verständniß vorzudringen, und dadurch ein richtigeres Urtheil zu begründen. Eine neue, entsprechendere Auffassung eines äußerlich schon Bekannten geltend zu machen, muß uns daher hier als Ziel vor Augen schweben.

Zuerst ist es R. Schumann gewesen, der in den ersten Bänden dieser Zeitschrift nachdrücklich auf Berlioz große Erscheinung hingewiesen hat. Er hat auch nachher noch oft den Wunsch ausgesprochen, daß mehr, als bis jetzt der Fall war, Gelegenheit gegeben werden möchte, die Werke desselben zu hören. Später indeß hat Schumann eine andere Richtung eingeschlagen, und die Folge war, daß das Interesse für Berlioz bei ihm in den Hintergrund trat. So haben diese Blätter in der That nicht genug für ihn gethan, nicht mit der ihnen eigenthümlichen Entschiedenheit gewirkt, zur Zeit, als er in Deutschland reiste. Um dieselbe Zeit aber hat Berlioz zwei andere begeisterte Vertreter gefunden, welche bis jetzt der einmal ausgesprochenen Ansicht treu geblieben sind: W. R. Griepenkerl und J. C. Lobe. Beide sind eifrig bemüht gewesen, ihre abweichende Ansicht zur Geltung zu bringen, beide indeß nicht mit ausreichendem Erfolg. Griepenkerl's geistreiche Broschüre: Ritter Berlioz in Braunschweig, hat die ersten Grundzüge für eine entsprechendere Würdigung zu geben versucht, indem sie Berlioz in seiner geschichtlichen Genesis zu begreifen suchte. Sie hat sehr gut vorgearbeitet, ohne bis zum Kern der Sache vordringen zu können. Ich mache ihr daraus durchaus keinen Vorwurf, ich bemerke dies blos, um die Thatsache einer nicht ausreichenden Würdigung daraus zu erklären. Lobe hat an verschiedenen Orten, auch in diesen Bl., seine Sympathie für Berlioz ausgesprochen, indeß auch ohne genügenden Erfolg, weil seine Auffassung an zu großer Einseitigkeit litt, indem er eine sehr zweifelhafte Seite der Berlioz'schen Kunst, ich möchte sagen: einen Abweg, als die Hauptsache, als das Rechte und Wahre hinstellte. Es mußte für Berlioz ein ungünstiges Vorurtheil erwecken, daß einer seiner Hauptvertreter gerade dieß als das Wesentliche hinstellte. — Nur nach einer Seite hin hat Berlioz vollständige Anerkennung gefunden: als Meister der Instrumentation; es ist dieß so oft ausgesprochen worden, daß es gar nicht wiederholt zu werden braucht. Wohl aber ist die Erwähnung dieses Umstandes von Wichtigkeit, weil auch er zur Erklärung jener Thatsache einer allgemeinen Vernachlässigung beiträgt. Indem man nämlich Berlioz nach dieser Seite hin gelten ließ, indem man ihn außerdem als große Capacität anerkannte, glaubte man sich mit ihm abgefunden zu haben, glaubte man ein Recht zu haben, ihn nach anderer Seite hin als einen Halbverrückten, mindestens als einen ausgemachten Sonderling, der z. B. nie anders als im Gefolge von so und so viel Dutzend Posaunen auftreten könne, bezeichnen zu dürfen.

Was mich selbst betrifft, so habe ich, ganz im Schumann'schen Sinne, immer beklagt, daß keine Gelegenheit vorhanden war, durch Aufführung der Berlioz'schen Werke, zu entsprechendem Verständniß vorzudringen, und dieß oft in diesen Bl. ausgesprochen. Ich fand außerdem in einer solchen Vernachlässigung ein schreiendes Unrecht, was man an Berlioz beging. Kein Franzose noch hatte bisher in dem Grade der deutschen Kunst sich genähert. Und wie hatte man ihm dafür gelohnt? Mochte schließlich das Urtheil ausfallen, wie es wollte, so war doch so viel richtig, daß Berlioz, was sein Streben betrifft, als der ersten Einer in unserer Zeit dastand. Nur Wenige außer ihm hatten in diesem großem Sinne Beethoven

aufgefaßt und den Versuch gemacht, diese Bahn weiter zu verfolgen. Ich war der Ansicht, daß Berlioz auf diesem Wege zu falschen Consequenzen gekommen sei, aber ich glaubte, daß selbst sein Irrthum, als ein großartiger, Respect einflößen müsse. Die ganze Persönlichkeit stellte sich als eine höchst bedeutende dar, so daß in keiner Weise unsere Vernachlässigung gerechtfertigt werden konnte.

Außerordentlich dankenswerth mußte es daher genannt werden, als Liszt es unternahm, das Versäumte nachzuholen, und nur das Bedenken beunruhigte mich, daß die Leute meinen würden, es solle jetzt mit Berlioz dasselbe geschehen, wie mit Wagner, daß man die hier festzuhaltenden Unterschiede nicht berücksichtigen werde. Nach Allem, was ich von Jenem wußte, konnte ich nicht an die Möglichkeit, ihn zur Geltung zu bringen, glauben. Ich fürchtete darum nachtheilige Einflüsse für die Vertretung Wagner's. Unternahm es Liszt, eine in dem allgemeinen Bewußtsein als unhaltbar erkannte Erscheinung zu halten, so mußten — dieß war meine Ansicht — Zweifel auch an der Richtigkeit der Vertretung Wagner's erwachen. Daß im schlimmsten Falle die Aufführung Berlioz'scher Werke nur als ein interessantes Experiment zu betrachten sei, würde man nicht haben gelten lassen; in der Meinung auch Berlioz solle als ein neuer Mittelpunkt für die deutsche Kunst hingestellt werden, wie Wagner, würde der gegenwärtige Erfolg des Letzteren beeinträchtigt worden sein.

So kam ich nach Weimar, entschlossen vorurtheilsfrei zu prüfen, und in mir selbst entweder eine Bestätigung, oder eine Berichtigung meiner Ansicht zu finden. Es ist das Letztere der Fall gewesen, und ich unternehme es daher in dem Nachfolgenden, die Grundlinien zu einer Würdigung der Berlioz'schen Kunst unter bis jetzt noch nicht ausgesprochenen Gesichtspunkten zu entwerfen. Zunächst nur die Grundlinien: denn die flüchtige Bekanntschaft, welche ein einmaliges Hören gewähren konnte, muß Vieles noch unerledigt lassen. Hierzu kommt, daß, so wie man überhaupt beim Anhören dieser Werke die Empfindung hat, einem Koloß gegenüber zu stehen, für Erledigung vieler Fragen die allgemeine Einsicht überhaupt noch nicht weit genug fortgeschritten ist. Ich werde diese zweifelhaften Punkte bezeichnen, habe aber zugleich das sichere Bewußtsein, wie das Wesentliche meiner Auffassung früher oder später als das Richtige anerkannt werden wird.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt a. M.

Concerte und Oper.

Unter den zahlreichen Concerten die zu Anfang der Saison hier auftauchten, zeichneten sich folgende ganz besonders aus. Das erste gab die Sängerin Bochkolz-Falkoni in Vereinigung mit Stigelli im Saale des Weidenbusches; das zweite veranstaltete der Violoncellist Siedentopf im Hause Mozart. Berühmtheiten deren Namen bereits die Presse dreier Länder verbreitet hat, bedürfen nur der Erwähnung, daß sie hier oder dort gesungen haben, um das Publikum mit ihrem Aufenthaltsorte bekannt zu machen. Die Matinée des Hrn. Siedentopf brachte uns das klassische Nonett von Spohr. Für eine würdige Aufführung bürgten unsere ersten Orchestermitglieder mit Heinrich Wolff an der Spitze als Primarius. Eliasor (immer dabei wenn es gilt) spielte die zweite Violine; Sachar seinen Contrabaß; Mohr, Flöte; Baumann, Hoboe; Mehner, Clarinette; Göbel, Horn; Lindner, Fagott; und der Concertgeber selbst seine Tenorgeige. Eine junge Sängerin, Elevin unseres Bischof, trug Lieder von demselben, und die alte Stradella-Arie vor. Der junge Hecht, den wir kaum als Componist begrüßt, spielte die kleine Claviersonate in As-Dur (Op. 110) wahrhaft groß. Eduard Hecht, kaum ins Jünglingsalter getreten, qualificirt sich aber bereits zu einen tüchtigen Meister, und wird — wenn sein Licht unter dem Scheffel des leidigen Stundengebens (dieser Trottmühle und Zwangsjacke des Künstlerthums) nicht verflackert, eine tüchtige Zukunft zu erwarten haben. Der Concertgeber selbst ließ an diesem Morgen zum ersten Mal eine höhere Compositionsader springen, ein Rondo Capricioso und eine Phantasie für sein Instrument mit schwieriger Pianobegleitung (Hr. Schoch), welche Compositionen, wenn beider Titel auch alle Sünden gegen Form protegiren, für dies Mal doch als wohldurchdachte Ganzheiten erschienen, namentlich die Phantasie. Siedentopf war einer der geschicktesten Kupferstecher in Frankfurt, wurde aber durch seinen innern Drang bestimmt, zur Fahne Euterpen's zu schwören. Vielleicht daß sein fester Griffel nun mehr seinen Einfluß auf seine sichere Feder ausübt. Jedenfalls hat er sich zu den Koriphäen seines Instruments hinaufgeschwungen, und deshalb — Ehre dem Ehre gebührt!

Jetzt steht die Saison in voller Blüthe, denn kein abschreckendes Beispiel ist im Stande die Productionswuth zu mindern womit die Virtuosen von Land zu Lande ziehen.

Wir sagen stets „die Zeit sei vorbei." Wohl wahr, aber der Ehrgeiz der Künstler und die Nothwendigkeit seine Waare zu Markte zu tragen, werden

stets dieselben bleiben. Wozu auch die Mühen und Studien einer ganzen Vergangenheit, wozu der Gott oder der Dämon in der Brust, wenn die Finger erstarren, und die Kehlen vertrocknen sollen. Die Losung ist „dem Sturm entgegen immer zu, ohne Rast und Ruh," und man stürzt sich gleich kühnen Schwimmern Einer hinter dem Andern Kopf über in die Brandung hinein, und läßt sich von den Wogen treiben. Die Meisten finden auf Klippen ihr frühes Grab, viele werden auf ein ödes Eiland geworfen, und die Wenigsten kommen in das gelobte Land ihrer Hoffnungen. Die Glücklichsten sind immer die, welche ihre Kunst con amore treiben können, und in diesem Sinne ein Auditorium um sich bilden. Wer daher am vergangenen 27. October vom Strome getrieben in den schönen Saal der Loge Sokrates trat, hätte denken müssen, Frankfurt sei das Eldorado des Kunstsinns. Mag es darum sein. Ich bringe den fast überfüllten Saal von Honoratioren und Feinschmeckern der Musik auf Rechnung des Namens unseres allgeschätzten Wilhelm Speier, dessen Tochter Antonie zum erstenmal öffentlich-privatim — es war eine gleichsam als Manuscript gedrucktes Concert — als Pianistin auftrat. Will sich nun ein Kobold auf meine Feder setzen und mir Dinge von „Freikarten" zuflüstern, so gebiete ich ihm aus obigem Grunde schweigen. Jedenfalls gab ich mich den Träumen einer goldenen Zeit hin, in welcher das Concertthum noch ein Brodbaum war, der uns Schatten und Labung zugleich brachte.

Die ganze Reihe von Concerten zu analisiren die sich einander drängen, hieße ein Buch schreiben. Deshalb nur das Interessanteste und zwar in Umrissen. Vor allem begrüßen wir die Concertgeberin Antonie Speier als eine Pianistin von gutem Geschmack und gediegener Schule. Wenn ihren Fingern noch mehr Kraft zu wünschen ist, um die Compositionen eines Beethoven und Chopin zu charakterisiren, (das Trio in B-Dur, Op. 97 und Impromptu in As-Dur) so werden Zeit und Studium das ihrige dazu beitragen. Desto freier herrschte sie über die Beethoven'schen Variationen Op. 34 und über die Compositionen von Thalberg und Schulhoff. Ein Streichquartett von Franz Messer bekundete mehr Talent als Erfahrung in diesem Genre, und zwei Vocal-Quartetten für gemischte Stimmen von Hauptmann und Schnyder von Wartensee, von Mitgliedern des Cäcilienvereins vorgetragen, verfehlten ihre schöne Wirkung nicht. In den Schranken hätte jedoch unser Schnyder mit „Wanderers Nachtlied" den Sieg errungen, obgleich sein Gegner ein Hauptmann war.

In dem Concert der Gatten „Marchesi" — sie ist eine geborne Graumann — hebe ich billiger Weise die für uns neuere Erscheinung des noch sehr jugendlichen Geigers Rudolph Gleichauf hervor, der in einer Phantasie über Bellini'sche Thema's und in einer Caprice von Vieuxtemps die unzweideutigsten Beweise eines Fortschritts an den Tag legte. Er besitzt den eleganten Bogen der französischen Schule, ein schönes Piano und eine fessellose Technik, läßt aber größeren Ton und zuweilen mehr Reinheit zu wünschen übrig. Die Leistungen der Concertgeber in älterer guter italienischer Musik, so wie des Pianisten Aloys Schmitt (Sohn) sind der musikalischen Welt bereits so bekannt geworden, daß eine Kritik darüber nur Wiederholung des schon mehrmal Gesagten sein würde.

Die junge Geigerin Pauline Höfflmayr, durch mehre Einladungen an umliegenden Höfen wo sie spielen mußte bereits zu einem Ruf gelangt, gab am 30. October eine Soirée im Hôtel de Hollande. Wären ihr die Milanollo und Neruda nicht vorangegangen, so würde Pauline jetzt im Nominativ stehen. Dennoch, obgleich etwas post festum erscheinend, erregte sie durch den natürlichen Adel ihres Adagio's, durch schönen Ton, auffallende Reinheit und eine elegische Innigkeit die Herzen der Zuhörer. Man übersah deshalb die Mängel an imposanter Technik, welcher überhaupt auch eine so zarte Constitution nicht gewachsen sein kann. Die Lilie kann sich nicht zur Palme erheben. Der allgemeine Beifall des vollen Saales belohnte das schöne Spiel dieses liebenswürdigen Mädchens. Die Folie zu ihren Spiel bildete ein Quintett von Boccherini und das energische obgleich sich etwas überstürzende Pianospiel des Herrn A. Schlösser. Leider prahlte das Programm wieder einmal mit Schaugerichten die gar nicht aufgetischt wurden, indem Zusagen von zwei unserer beliebtesten Sänger nicht erfüllt wurden. Diese Täuschung von der einen, und Geringschätzung gegen Concertgeber und Publikum von der andern Seite mußte eine große Entrüstung hervorbringen, und verdient deshalb strenge Rüge.

Das große alljährliche Concert unseres Liederkranzes zum Besten der Mozartstiftung worin der vortreffliche Contrabaß des Concertmeisters A. Müller von Darmstadt wie electrisch auf die Zuhörer wirkte, und Mozart's musikalischer Scherz ungeheure Heiterkeit erregte, war leider nur mäßig besucht, welches uns bei der Bereitwilligkeit mit welcher unsere Kunstenthusiasten die Gratis-Concerte des Liederkranzes zu besuchen pflegen, mit Indignation erfüllte.

Ueber die Quartettzirkel von Heinrich Wolff und die regelmäßigen Soirées musicales des Pianisten Eduard Rosenhain im Hause Mozart werde ich später eine Revue geben.

Die Oper bot uns außer Kreutzer's Aurelia, die nun bereits fünf Mal mit der freundlichsten Aufnahme vom Stapel lief, nichts Neues. Doch läßt sich's unser neuer Oberdirector, Herr Hoffmann aus Prag, sehr angelegen sein, gute Sachen zu geben, dieselben gut zu besetzen, und würdig auszustatten. Tell und Euryanthe und der Prophet geben Zeugniß davon. Reichel aus Prag sang den Edgardo, Arnold und Johann, ohne aber den Beifall, der seinem Talente, oder die Rücksicht zu erlangen, die dem Gaste gebührt. Seine Vorzüge sind ein ächter, wenn auch nicht voller Tenor mit leichter Höhe, Reinheit der Intonation, und ein gefühlvolles Cantabile. Mängel sind gewisse Manieren in Stellen des Affects, namentlich in hoher Lage, wobei selbst das Organ unangenehm wird, und sprachwidrige Pronunciation. Die Rücksichtslosigkeit unseres Publikums mag hauptsächlich auf der Täuschung beruhen, daß Reichel wieder der erwartete Heldentenor nicht ist, den Chrudimsky leider mit sich nach Carlsruhe genommen hat. Das Publikum denkt aber nicht an den Mangel dieser Phönixe, und sollte sich deshalb mit den besseren Tenoristen begnügen die uns das Schicksal gönnt, oder besser, die unsere Direction bezahlen kann. Wir machen die ungemessendsten Ansprüche, und unterstützen doch die Direction in keiner Weise, weder mit Nachsicht noch mit Geld. Mit einiger Rücksicht auf die ungünstigen Verhältnisse, und die überall so dünn gesäheten Sänger von einiger Bedeutung, würde Reichel zur vollen Geltung seines Talents gekommen sein. Fährt man in dieser Weise fort fremde Gäste aufzunehmen, so wird man ewig kommen und gehen ohne daß wir dadurch gebessert werden, oder unsere Oper auf eine erkleckliche Art complettirt wird.

* * *

Nekrolog.

Joh. Friedrich Schwenke.

(Schluß.)

Die Sammlung von 404 Vorspielen und 24 großen Nachspielen f. d. Orgel hatte der Verstorbene selbst mit chemischer Tusche geschrieben, welche sodann im Ueberdruck herauskam. Sämmtliche noch vorräthige Exemplare gingen mit verloren. Dieser unersetzliche Verlust schien anfänglich auf das Gemüth des Verewigten überaus niederdrückend einzuwirken, und ihm den Muth zu neuen Arbeiten zu benehmen; allein bald ermannte er sich wieder und seitdem arbeitete er, trotz eines durch ein unheilbares Lungenübel herbeigeführten unausgesetzten Siechthums, das ihn neunzehn Jahr lang während der rauhen Jahreszeit in seine Zimmer bannte und ihm nur bei warmer Witterung freie Luft zu athmen gestattete, mit einer fast beispiellosen, eisernen Thätigkeit. Um letzterwähntes Werk sich einigermaßen zu ersetzen, schrieb er wiederum selbst mit chemischer Tusche 75 vierstimmige Choräle, 75 Vorspiele dazu, 194 dreistimmige Choräle in Stimmen und dieselben 194 Choräle wieder für 4 Männerstimmen, ebenfalls in besondern Stimmen.

Nebenbei wurden ihm nicht allein von den Kirchenbehörden in und um Hamburg die Orgelrevisionen übertragen, nach welchen Geschäften er sich meistens noch auf der Orgel hören ließ, sondern auch als Examinator der zu vacanten Organistenstellen sich Bewerbenden wurde er zugezogen, worauf er den Behörden sein Gutachten über die zum Aufsatz Ernannten oder zur Probe Zuzulassenden abzugeben hatte.

Der Verstorbene stand nicht allein mit den bedeutendsten Meistern seines Faches, als Rinck, Hesse, Stolze u. a. in persönlichen und brieflichen Beziehungen, sondern erfreute sich auch der besondern Freundschaft vieler berühmter Künstler, als Andr. und Bernh. Romberg, Kuhlau, Hummel, Ries, Neukomm, Gebrüder Bohrer, Gebrüder Müller, Moscheles, Aloys Schmitt, Spohr (mit dem er ebenfalls noch fortwährend correspondirte), und noch mancher Anderen.

In frühern Jahren, als er noch weniger an seiner unheilbaren Krankheit zu leiden hatte, besaß Sch. eine seltene Meisterschaft im freien Phantasiren; gewiß werden sich noch Manche der schönen Stunden erinnern, wo er, sowohl auf der Orgel, wie auf seinem Doppelflügel auf Geist und Gemüth höchst ansprechende Weise seine Zuhörer zu fesseln wußte. Besaß er auf dem Pianoforte nicht die blendende Fertigkeit der Virtuosen heutigen Tages, so hatte er dagegen einen ausgezeichnet schönen, weichen Anschlag, eine Eigenschaft, die leider jetzt so manchem Clavierspieler abgeht. Als gründlicher Lehrer auf dem Piano, der Orgel, im Gesange und namentlich in der Theorie, war er allgemein aufs Rühmlichste bekannt und anerkannt, zumal in frühern Jahren, wo ihm seine Kränklichkeit weniger hinderlich in seiner Wirksamkeit als Lehrer in den Weg trat.

Musterhaft waren seine große Ordnungsliebe und Pünktlichkeit, die er in Allem, bei seinen Arbeiten, im bürgerlichen Leben, wie in Erfüllung seiner Berufspflichten bewies, und war es häufig seine Klage, diese Tugenden unter der jetzigen Generation im Allgemeinen nicht so strenge als in früherer Zeit ausgeübt zu finden.

Ueber alles liebte Sch. die Einfachheit in allen Dingen, in seiner Häuslichkeit, im Leben und in seiner Kunst hielt er es nach dem Vorbilde großer Mei-

ster für das Hauptziel des Künstlers, mit Gründlichkeit größte Einfachheit, Klarheit und Bestimmtheit zu verbinden, und hauptsächlich der Musik in ihrer Wirkung auf das Gemüth Geltung zu verschaffen.

Strengste Rechtschaffenheit und Wahrheitsliebe waren Grundzüge seines Charakters, dabei war er höchst uneigennützig und jederzeit gern bereit, strebsamen Kunstjüngern unentgeldlich fortzuhelfen. Leider hatte er dabei auch zu Zeiten die Erfahrungen bittersten Undanks zu machen, da die Offenherzigkeit und das Wohlwollen, womit er Allen entgegen kam, nur zu oft gemißbraucht wurde.

Sein Fleiß, seine Thätigkeit waren wahrhaft staunenswerth. Zum eigenen Studium copirte er sich früher unter Andern die Partituren fremder Meister, die ihm zu dem Zweck geliehen waren, so z. B. die Partituren von vier Opern von Spohr: Zemire und Azor, Pietro v. Abano, der Berggeist und Faust, welchen Letzteren er auch vollständig in Stimmen und dazu gehörendem Dialog ausschrieb. Diese höchst saubere und correcte Arbeit machte er später der Theater-Direction Hamburg's (damals Schmidt und Lebrün) zum Geschenk, welche sich dann wegen der Aufführung mit dem Componisten abfand.

Auch war es durchaus sein Wunsch und sein Bemühen, selbst über die Compositionen der Neueren gerechtes Urtheil zu fällen und wußte er sehr wohl das Gute daran zu schätzen. Noch im letzten Jahre copirte er sich selbst die Ouvertüre zu Mendelssohn's Sommernachtstraum.

Der verewigte Sch. hatte die Freude und die Genugthuung für seine langjährige rühmliche Wirksamkeit, daß die Organistenstellen in Hamburg meist durch seine Schüler besetzt wurden; auch wurde ihm das Glück zu Theil, daß vor etwa einem Jahre sein einziger, geliebter Sohn und Schüler Friedrich Gottl. Schwenke ihm als Adjunctus in seinem Organisten-Amte an der St. Nicolaikirche beigesellt wurde, denn schon längst hatte sich derselbe als wackerer Clavierlehrer wie als Virtuose auf dem Pianoforte und der Orgel bekannt gemacht.

So hat sich denn auf diese Weise die Kunst bereits durch vier Generationen in dieser Familie fortgepflanzt, denn schon der Urgroßvater, Joh. Gottl. Schwenke, war ein ausgezeichneter Fagottist und Rathsmusiker. St.

Kleine Zeitung.

Die Kirchenmusik in den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika. Durch die Mittheilung mehrerer Bände amerikanischer sogenannter Kirchenmusik Seitens eines dortigen Musikers deutschen Stammes sind wir in den Stand gesetzt, über den Zustand des amerikanischen Kirchengesanges einige Aufschlüsse zu geben.

Sämmtliche uns vorliegende Bände sind Sammelwerke, in denen oft die ernstesten Texte den weltlichsten Opern- und Volksmelodien unterlegt sind. Besonders sind es Fragmente aus den Mozart'schen Opern, welche beliebt zu sein scheinen, und oft sieht man die neckischen Papageno-Motive als religiöse Gesänge auftreten. Unsere lustigsten Studenten- und Soldatenlieder, die niedlichsten französischen, italienischen und andere Volksweisen müssen hier die gläubige Gemeinde zur Andacht stimmen. Es fehlen ferner auch nicht Haydn, Händel, Gluck ꝛc., doch ist von diesen vorzugsweise nur das Leichtere und Heitere benutzt. Die Originalcompositionen amerikanischer und englischer Autoren sind größtentheils höchst unbedeutend und eben so wenig kirchlich, als Mozart's Zauberflöte oder Haydn's Ochsenmenuet. Dergleichen zusammengestoppelte sogenannte Church Music wird alljährlich in ungeheuren Massen fabricirt und consumirt, so daß diese ein ganz blühender und einträglicher Erwerbszweig geworden ist.

Der bedeutendste und auch künstlerisch befähigste dieser Sammler — dessen ihm eben gegebene Prädicate jedoch sehr relativ zu verstehen sind — ist unstreitig Mr. L. Mason, welcher vor kurzem auf einer Reise durch Deutschland begriffen war. Von ihm liegen uns folgende Werke vor: The Boston Academy's Collection of church music, The Boston Handel and Haydn society collection of church music und Cantica laudis ar the american book of church music. Wenn der Sammler dieser Werke sich nun auch in der Vorrede zu dem Cantica laudis dahin ausspricht, daß die sogenannten Original-Compositionen, mit denen die amerikanischen Sammelwerke angefüllt sind, allein in dem traurigen Zustande des Geschmacks und der musikalischen Kenntnisse oder in egoistischer Eitelkeit und Ignoranz ihre Erklärung finden können, wenn er sich auch gegen das übliche Zurechtmachen weltlicher, oft frivoler, Melodien zu kirchlichen Zwecken erklärt, so thut er doch im Grunde eben nicht viel Anderes. In seinen Sammelwerken finden sich statt der Mozart'schen, Pleyel'schen, Rossini'schen und anderer Fragmente Motive aus Mendelssohn's nicht kirchlichen Werken, aus Schumann'schen und Franz Schubert'schen Liedern, aus Gluck's Opern ꝛc. Was ist denn aber damit gebessert? ist dies wohl etwas Anderes, um so mehr da die Originalcompositionen, welche Mason's Werke enthalten, nicht viel weniger trostlos sind, als die in anderen ähnlichen Sammlungen?

Dennoch kann man Mr. Mason das Verdienst nicht absprechen, daß er in der erwähnten Vorrede wenigstens dem Versuch einer das Bessere anstrebenden Kritik gemacht hat. Es wird dies in Amerika von den hervorragendsten Musikern auch anerkannt, ein Beweis, daß das Bedürfniß nach würdigeren Leistungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik ein sehr fühlbares ist.

Mr. Mason wird aber allem Anscheine nach auf dem einmal betretenen Wege der Reformation weiter zu gehen beabsichtigen. Nach seiner Rückkehr aus Europa will er mit Mr. Georgi F. Root, einem sehr thätigen Musiklehrer und Mitarbeiter am New-York Evangelist, ein Conservatorium für Musik gründen und dabei vorzugsweise die Kirchenmusik pflegen. Möge er in Deutschland eine Kunstanschauung gewonnen haben, die auf amerikanischen Boden verpflanzt gewiß die schönsten Früchte tragen wird. Es steht ihm dort ein weites Feld der segensreichsten Wirksamkeit offen, er kann — wenn er sonst will — durch ein solches Unternehmen sich um die Kunst im höheren Sinne ein großes Verdienst erwerben.

F. G.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Litolff ist auf einer Kunstreise in Holland begriffen.

Frl. Büry hat von Leipzig aus einen Ausflug nach Bremen gemacht und daselbst sehr gefallen.

Frl. Zerr ist nach London zurückgekehrt und wird dort in Julliens Concerten singen.

Von Paris aus wird eine Sängerin Madame Tedesco bei der großen Oper sehr gerühmt. Sie hat einen vollkommen gleichmäßigen Stimmumfang vom kleinen g bis zum dreigestrichenen c und soll in ihren Contra-alt-Tönen die Alboni bei weitem übertreffen.

Am 20sten November veranstalteten die sieben concessionirten Musikcorps Leipzigs unterstützt von dem Pauliner Gesangsverein im Saale der Centralhalle ein großes gemeinschaftliches Concert unter Leitung des Musikdirectors Fr. Riede. Die Leistungen dieses massenhaften Orchesters waren den Verhältnissen nach gelungen zu nennen, besonders die Ouvertüren zu Olympia und Freischütz und die Es-Moll-Symphonie von Beethoven, obgleich namentlich letztere eigentlich vor einem Publikum, das den Hut auf dem Kopfe behält und raucht, nicht erscheinen sollte.

Hr. Musikdirector Riede in Leipzig giebt jetzt allwöchentlich im Saale des Hôtel de Pologne mit seinem Musikcorps musikalische Soireen, in denen jedesmal eine Symphonie zur Aufführung kommt. Die sehr brave Ausführung der Musikstücke seitens des Orchesters, welche von einem ruhigen und aufmerksamen Publikum dankbar hingenommen wird, verdient Anerkennung. Für die Leipziger Verhältnisse ist es als ein Fortschritt zu betrachten, daß man in diesen Soiréen so anständig ist, den Hut abzunehmen und nur während des zweiten Theiles zu rauchen. Hoffentlich fällt letzteres bald ganz weg.

Neue und neueinstudirte Opern. Auf dem Gute des Herrn zu Puttlitz wurde kürzlich bei Gelegenheit eines Familienfestes Flotow's Rübezahl (Text von Puttlitz) unter Leitung des Componisten von Dilettanten aufgeführt. Später wird diese Oper in geeigneter Umarbeitung auch vor der Oeffentlichkeit erscheinen. Hr. v. Flotow ist nach Wien abgereist, um die Proben seiner neuen Oper „Indra" zu leiten.

In Braunschweig wird eine Oper von der Liedercomponistin Elise Schmezer — Otto der Schütz — vorbereitet.

Die Proben zu Meyerbeers Afrikanerin werden bei der Pariser großen Oper erst im October 1853 beginnen, die Aufführung nicht vor dem April 1854 stattfinden.

Eine komische Oper von Clapisson, les mystéres d'Udolphe, ist in Paris glänzend durchgefallen.

Adam's Giralda ist kürzlich in Hamburg mit vielem Beifalle gegeben worden.

Todesfälle. Kapellmeister Hellmesberger in Hannover starb am 12ten November.

In Dresden starb am 16. November plötzlich die k. k. Hofopernsängerin Frl. Vibrans.

Vermischtes.

Reißiger ist zum Ehrenmitgliede der Academie der Tonkunst in Wien ernannt worden.

In Brüssel hat man eine goldene Medaille von 600 Fr. Werth als Preis für die Lösung der Frage ausgesetzt: Welchen Einfluß hatte die morgenländische Musik durch die Kreuzzüge auf die abendländische, und welche Modification hat sie in dieser in Bezug auf Form, sowohl im religiösen, als im bürgerlichen Styl hervorgebracht.

Die Gebrüder Fries aus Schleswig-Holstein haben in Boston einen Mendelssohn-Bartholdy-Quintett-Club begründet, dessen Zweck Weckung des Sinnes für classische Musik ist.

In Cöln hat man den Bau eines neuen Theaters beschlossen, zu welchem bereits 120,000 Thlr. gezeichnet sein sollen.

Die französische Regierung hat das Mitwirken von Kindern auf der Bühne aufs Strengste untersagt.

Den Mitgliedern des Hoftheaters in Cassel ist höheren Orts das Tragen von Schnurr- und anderen Bärten untersagt worden.

Beim Einzug des „Kaisers" Napoleon in Paris zeichneten die große Oper und die komische Oper sich durch geschmackvolle Decorationen aus. Beide hatten an der Rue Lepelletier hart an dem ehemaligen Bureaux des „National" — sonderbare Wechsel des Schicksals — einen reichverzierten Triumph-Baldachin errichtet, worauf sie sich schon den Titel gaben: Académie impériale de musique und Académie impériale de l'Opéra comique.

Eine Serenade, welche bei der Ankunft der Sängerin Sontag in New-York von den Gesangvereinen gebracht werden sollte, wurde durch „Rowdies" (Ruhestörer) die, wie man sagt, von einer gewissen sehr bekannten Persönlichkeit

aus Brodneid dahin befördert worden waren, und welche schon vor Ankunft des Zuges von dem Platze vor ihrem Hôtel Besitz genommen hatten, gestört. Bei der entstehenden Rauferei sollen die Instrumente des Orchesters am übelsten weggekommen sein. Die Sängerin hat sich für diesen ungalanten Empfang an den New-Yorkern gerächt, indem sie ihr angekündigtes erstes Concert wegen „Unwohlsein" weiter hinausschob. Das Concert der Sontag sollte, wie der „Herold" schreibt, eigentlich erst die fashionable Wintersaison einleiten und die vornehme Welt hatte sich in Vorbereitungen überboten, hier in ihrem vollsten Glanz zu erscheinen. (Lit. Corr. v. New-York).

Die Zahl der in New-York anwesenden Virtuosinnen hatte sich durch die Ankunft der eilfjährigen Pariser Violinspielerin **Camille Urso** wieder um eine vermehrt.

In **Brüssel** wird jetzt ein stehendes flämisches Theater errichtet, zu dessen Bildung die ersten flämischen Gesellschaften des Landes eingeladen sind.

Die Dichterin von Webers **Euryanthe**, **Helmina v. Chézy**, lebt jetzt in der Nähe v. **Vevey** in der Schweiz, und ist der Erblindung nahe.

Meyerbeer's Prophet ist kürzlich in **Paris** zum 130sten Mal gegeben worden, wobei die Vorstellung 10,000 Francs eintrug. Die Gesammteinnahme, die er bis jetzt der Pariser Oper gebracht hat, ist 1004000 Francs. Wenn man die Tantième der Pariser Oper nun zu 10 Prozent des Reinertrages rechnet, hat Meyerbeer von Paris allein lediglich für seinen Propheten schon 100,000 Francs bezogen. Die Dresdner Oper hat in 25 Jahren Weber's Freischütz ungefähr nicht öfter gegeben, als die Pariser Oper den Prophet in 3 Jahren. Und was haben diese Vorstellungen dem Componisten eingebracht?

Zur Feier des Namensfestes des Königs von Baiern wurde am 12. October in **Regensburg** das neuerbaute **Theater** feierlich eröffnet. Der Baumeister Keim hat seine schwierige Aufgabe mit geringen Mitteln würdig und in anerkennenswerther Weise gelöst und Regensburg besitzt nunmehr ein Theater, das man nach dem Münchener Hoftheater als das erste in Baiern bezeichnet, während die **Augsburger** noch immer klagen, daß man das ihrige das **letzte** in Baiern nennen könne. Das Innere des Regensburger Theaters ist edel und wohlgefällig gebaut und entspricht, — ein seltener Fall — allen Anforderungen der Akustik wie einer richtigen symmetrischen Eintheilung. Auch das Aeußere des großen Baues macht einen sehr günstigen Eindruck.

Die **Marseillaise des neuen Kaiserthums** in Frankreich ist ein noch ungedrucktes Musikstück der Königin **Hortense**, eine Composition von 1830, die an ihrem Todestage auf dem Theater des Capitol zu **Toulouse** gespielt wurde. Der Text ist von **Belmontet**. Der Text ist voll Liebe zum Ruhm, die Composition soll Schwung, heiliges Feuer, „furia francese" haben. Wir werden ja sehen, ob die neue Kaiser-Marseillaise so viele Wirkung in den Gemüthern hervorbringen wird, als die alte republikanische. Wir bezweifeln das sehr stark.

Ueber die Verwicklungen bei dem diesjährigen, auf den 1sten November festgesetzten Eröffnung der **italienischen Oper in Paris** (worüber bereits von A. **Gathy** in Nr. 17 d. Blattes berichtet wurde) erfährt man sonderbare Dinge. In der „Augsb. Allgem. Zeitung" wird darüber aus Paris Folgendes geschrieben:

Unter der Restauration und der Juliusdynastie hätten die Faubourg's St. Germain, St. Honoré und das Quartier der Chaussée d'Antin, mit einem Worte die ganze fashionable Welt von Paris sich förmlich empört, wenn der 1. October ohne Eröffnung des italienischen Theaters vorübergegangen wäre. So undenkbar es scheinen mag, daß gerade das Kaiserreich Paris um die italienische Oper hätte bringen können, so ist es doch Thatsache, daß in der Nähe des, über derlei Fragen entscheidenden Ministers eine förmliche Verschwörung gegen alle und jede Unternehmer der italienischen Oper sich gebildet hatte, eine Verschwörung, an deren Spitze Hr. **Romien**, der Director der schönen Künste stand, und deren thätigste Mitglieder Dr. **Veron** und Hr. **Adam** waren. Dr. **Veron**, der ehemalige Director der **großen Oper**, hat nie aufgehört, dieser Anstalt, mit welcher er so gute Geschäfte gemacht, sei es aus Gewohnheit, sei es aus Dankbarkeit, seine Sympathien und seinen Schutz zu bewahren. Hr. **Adam**, Director des **dritten lyrischen Theaters**, findet in dieser Stellung Grund genug, gegen jede unpatriotische Bühne, als eine Versündigung am „Nationalgefühl" und „Nationalgeschmack" zu eifern. Daß Veron und Adam von Hrn. **Roqueplan**, dem Director der **großen Oper**, und von manchem reizenden Mitgliede seiner Oper und Balletgesellschaft unterstützt wird, versteht sich von selbst.

Diesen Verschworenen war es nun bis vor Kurzem gelungen, den Abschluß eines Contraktes mit mehreren Gesellschaften, welche zum Betrieb des Theaters **Ventadour** der Regierung Anträge gemacht hatten, zu hintertreiben. An der Spitze einer beseitigten Gesellschaft stand Hr. Charles **Lafitte**, an der Spitze einer anderen, ebenfalls beseitigten Gesellschaft, standen die Herren **Leroy**, **Chabral** u. Comp. Weiß man nun, daß Herr **Leroy** der Schwiegersohn des Hrn. **Delamarre**, Directors der „**Patrie**", ist, der doch ebenfalls einen gewissen Einfluß in der ministeriellen Sphäre übt, so begreift man leicht, welche Thätigkeit die Theilnehmer der bezeichneten Intrigue entfaltet haben müssen, wenn es ihnen gelang, den Sieg über diese Gegner zu erhalten.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Unterhaltungsmusik, Modeartikel.

Für Pianoforte.

C. Mayer, Op. 163. Deux Pièces de Salon pour le Pianoforte. **Cassel, Luckhardt.** 20 **Sgr.**

Die drei Salonstücke heißen: Rêverie-Nocturne, Gage d'amitié und Divertissement. Sie entsprechen ihrem Zwecke, sind in der bekannten Weise des Componisten geschrieben und werden dessen Verehrern daher willkommen sein.

C. Voß, Op. 134. Barcarolle d'Obéron pour Piano variée en style de concert. **Offenbach, André.** 1 **Fl.**

— —, **Op.** 138. Don Juan de W. A. Mozart. Grande Fantaisie de concert pour Piano. **Ebend.** 1 **Fl.** 30 **Kr.**

Hr. Voß hat in diesen beiden neuesten Erzeugnissen seiner Muse die genannten Opernmelodien für seine Verehrer zubereitet, resp. in Zucker eingesotten. Da er gegenwärtig einer der gesuchtesten musikalischen Confiseurs ist, so wird dieses Confect auch seine Abnehmer finden und genossen werden, ehe es altbacken wird.

W. Kuhe, Op. 34. **Das Heimweh.** Mélodie de Reissiger. Transscription brillante pour le Piano. **Offenbach, André.** 36 **Kr.**

— —, **Op.** 35. **Der Jäger.** Lied de Spohr. Transscription pour le Piano. **Ebend.** 36 **Kr.**

— —, **Op.** 37. Souvenir de Kücken. Fantaisie sur le deux airs favoris: **Schlummerlied u. Der Jäger,** pour le Piano. **Ebend.** 1 **Fl.**

— —, **Op.** 39. Marche Bohémienne pour le Piano. **Ebend.** 45 **Kr.**

Man sieht, daß in der Fabrik des Hrn. Kuhe fleißig gearbeitet wird. Er schüttelt seine musikalischen Werke aus den Aermeln, wie der Knecht Ruprecht zur Weihnachtszeit die Aepfel und Nüsse, und erfreut somit die kindlichen Gemüther der pianirenden Dilettanten gewiß nicht weniger, als jenes Schreckgespenst. Schade nur, daß sein musikalisches Zuckerbrod zu sehr auf den Hefen sitzen geblieben und daher nicht so gesund und wohlschmeckend ist, als die Aepfel und Nüsse des gefürchteten Weihnachtsmannes.

Fr. Spindler, Op. 26. **Jägerlied mit Echo für das Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt.** 15 **Ngr.**

Der Componist bewährt in diesem Werkchen Geschmack und viel Geschick zu dem leichten Genre der Salonmusik, was wir schon früher mehrfach Gelegenheit hatten anzuerkennen. Er giebt in diesem Jägerliede ein sehr ansprechendes Musikstück, das seiner leichten Ausführbarkeit wegen auch weniger starken Spielern zugänglich ist und daher auch zum Unterricht als angenehme und nützliche Erholung empfehlen werden kann. Die sehr hübsche Ausstattung seitens der Verlagshandlung wollen wir nicht unerwähnt lassen.

Tänze, Märsche.

Edm. Neumann, Op. 33. **Spanier-Galopp.** Les Espagnoles. Galop brillant pour Piano. **Offenbach, André.** 27 **Kr.**

Ein recht hübscher und auch tanzbarer Galopp.

Lieder und Gesänge.

H. M. Schletterer, Op. 3. **Drei Lieder von Em. Geibel, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen.** 10 **Sgr.** (**Jede Nummer einzeln** 5 **Sgr.**)

Die drei Lieder sind: Spielmann's Lied, Minneweise und der Hidalgo. Wenn sich in ihnen auch das Streben nach Besserem nicht verkennen läßt, so wird durch dieses jedoch noch wenig erreicht. Wir sind indeß überzeugt, daß der Componist in späteren Werken, vor Allem wenn er sich eine größere Herrschaft über die Form errungen hat, recht Anerkennenswerthes wird leisten können.

A. M. Storch, Op. 91. **Zu Ihr. Gedicht von F. X. v. Fialovitcs, für eine Singstimme mit Begleitung des Violoncell und Pianoforte. Wien, Mechetti.** 12½ **Ngr. Ausgabe mit Pianoforte allein** 10 **Ngr.**

Ein sehr gewöhnliches, süß sentimentales Lied im Polonaisentact. Freunde der Proch'schen und Krebs'schen Muse werden sich daran erlaben.

D. Bach, Op. 2. **Ungewisses Licht. Gedicht von Zedlitz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Müller.** 10 **Ngr.**

Der geistige Inhalt dieses mit einem sehr schönen Titelblatte versehenen Liedes ist nicht sehr bedeutend, wenn auch die Stimme nicht ohne Sachkenntniß gesetzt ist. Das Pianoforte bewegt sich in ziemlich lebhaften doch hin und wieder etwas ungewandten Figuren.

J. Méhul, Das Lied von der Schwalbe. Deutscher Text von J. Grüner. (Aurora d' Italia e di Germania Nr. 339.) **Für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Wien, Mechetti.** 15 **Kr. C.M.**

Ein sehr einfaches Liedchen, dem wir bei aller Pietät ge-

gen den Meister doch irgend eine Bedeutung nicht zuzuerkennen vermögen.

J. Sulzer, Op. 17. Der Wanderer in der Sägemühle. Gedicht von Justinus Kerner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 10 Ngr.

— —, Op. 18. Morgenlied. Gedicht von Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Ebend. 7½ Ngr.

Beide Lieder erheben sich über die Fluth des gewöhnlichen Salonsingsangs und dürfen daher Sängern mit besserem Geschmacke empfohlen werden. Die Pianofortebegleitung ist nicht uninteressant ohne besondere Schwierigkeiten darzubieten.

Alary, Melodia per Contralto (Nuova Raccolta di Aria) mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Aug. Gockel, Op. 33. An Amaranth, von O. v. Redwitz. (Auswahl beliebter Lieder und Gesänge Nr. 124.) Für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

W. Heiser, Op. 29 u. 30. Vier Lieder von Prutz, v. Redwitz und Th. Moore, für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Op. 29. 12½ Sgr., Op. 30. 10 Sgr.

C. Krebs, Op. 170. Gondolier-Lied von Gathy, Kornblumenkranz von Geibel, für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

A. Vogel, Morte! — Leblos. (Choix des Romances françaises et d'Ariettes italiennes Nr. 395.) Für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Diese sämmtlichen Lieder und Gesänge erheben sich wenig oder gar nicht über die gewöhnlichste Mittelmäßigkeit. Die Melodie von Alary ist ein ganz alltägliches, süßlich italienisches Salonstück, das Lied an Amaranth von Gockel zeigt gerade nicht von allzustarker Erfindungsgabe, wenn es auch das beste unter den vorliegenden Erzeugnissen zu nennen ist. Sehr dilettantisch und nichtssagend sind die Lieder von Heiser, die sich nur in den gewöhnlichsten Gemeinplätzen und Phrasen zu ergehen wissen. Das Op. 170 des Hrn. k. sächs. Hofcapellmeisters ist nicht besser und nicht schlechter als seine übrigen unsterblichen Werke — über das „Leblos" des Hrn. A. Vogel wollen wir aber den Mantel christlicher Liebe breiten.

C. Neigebauer, Op. 4. Drei launige Lieder für tiefen Baß mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

Mit etwas Geschmack vorgetragen werden diese drei kleinen Lieder einen flüchtigen komischen Eindruck machen. Musikalischen Werth können sie nicht beanspruchen.

Nationallieder aller Völker für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Berlin, Schlesinger. Nr. 19, 37, 38 f, 42, 43 a, à 5 Sgr. Nr. 45, 48 d, à 15 Sgr.

Die vorliegenden Nummern dieser interessanten Sammlung enthalten: Schottisches Prätendentenlied (1654—59 in Schottland viel gesungen). Ukränisches Nationallied, Moskauisches Zigeunerlied, Neugriechisches Nationallied, Magyarisches Volkslied, sieben Czechische Volkslieder und sechs venezianische Canzonetten. Es bieten auch diese Lieder, wie alle Nationalgesänge, ein gewisses Interesse dar, wenn sie auch nicht alle den Anspruch auf wirkliche Schönheit machen können.

H. Neeb, Der treue Walther, von Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. 36 Kr.

Das Gedicht Uhlands ist in etwas altmodischer Balladenform musikalisch wiedergegeben. Die Auffassung des Ganzen ist von keiner sehr hohen künstlerischen Bedeutung, doch ist die Singstimme (mehr Alt als Sopran) naturgemäß und sangbar behandelt. Die Pianoforte-Begleitung bewegt sich fast nur in den üblichen Figuren.

C. Wilhelm, Op. 13. Schön ist's am Rhein. Gedicht von K. H. Schnauffer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. 27 Kr.

Ein im Volkston recht niedlich gehaltenes Liedchen, das Liebhabern von dergleichen willkommen sein wird. Das Werkchen ist Pischek gewidmet und mit einer recht hübschen und wohlgetroffenen Ansicht von Coblenz und Ehrenbreitenstein geziert.

Fr. Abt, Op. 88. Lebens-Frühling. Gedichte für die Jugend von K. Enslin, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Offenbach, André. Heft 1 und 2. à 54 Kr., compl. 1 Fl. 48 Kr.

Der Componist giebt in diesen beiden Heften ansprechende und dem jugendlichen Alter angemessene Liedchen, welche von der gesangslustigen Jugend gewiß recht gern gesungen werden. Auch als zweckmäßige Uebungen sind diese Lieder zu empfehlen.

Duetts, Terzetts &c.

R. Würst, Op. 23. Vier zweistimmige Lieder von Forck, Müller, Rückert und Ida v. Düringsfeld mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

Leichte und ansprechende Gesänge mit guter Behandlung der Singstimmen und einfacher aber nicht interesseloser Begleitung.

J. Grüner, Appel au bonheur. Ermunterung. Pour deux Soprani, Contralto et Basso avec ou sans accompagnement du Piano. (Aurora d'Italia e di Germania Nr. 338.) Wien, Mechetti. 30 Kr. C.M.

Ein ansprechender Gesang, brauchbar für häusliche mu-

fiftliebende Kreise. Die Pianofortebegleitung ist unbedeutend und unwesentlich und kann nur dazu dienen, die Sänger am Detoniren zu verhindern. Derselbe Gesang ist auch für eine Sopranstimme mit Pianofortebegleitung zu haben.

J. B. H. Bremer, Op. 2. Drei Gedichte von Geibel, Rückert und v. Salis mit holländischer Uebersetzung von A. de Jager, für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Rotterdam, de Vletter. 1 Fl. 40 Kr.

Es verdienen diese einfach gehaltenen Duette zu einer angenehmen Unterhaltung empfohlen zu werden. Die Begleitung ist einfach, aber nicht ohne Interesse.

Intelligenzblatt.

Im Verlage von ***Pietro Mechetti sel. Witwe*** in Wien sind neu erschienen:

Beethoven, L. van, Zwei Lieder (La Partenza — Ich liebe dich) mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe. 7 Ngr.

Florimo, F., Le Romancier du Sud. Collection de 24 Romances italiennes. Troisième et quatrième Suite. à 25 Ngr.

Kreutzer, C., Thränenfrucht. Ballade von Th. Herzenskron, für Alt oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. 2. Ausgabe. 10 Ngr.

Lee, S. & M., Fantaisie sur un thême de H. Monpou pour Violoncelle et Piano concertans. 25 Ngr.

Lindpaintner, P., Erinnerungen. Gedicht von J. N. Vogl, für Alt oder Bariton mit Begleit. des Pianoforte. 2. Ausgabe. 10 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Lied nach V. Hugo von C. Dräxler-Manfred (Wozu der Vöglein Chöre) für weibl. Chor mit Begleitnng des Pianoforte. 2. Ausgabe. 5 Ngr.

Metzger, J. C., Fantaisie sur des motifs favoris de l'Opéra „Die lustigen Weiber von Windsor" de O. Nicolai, p. Piano (Anthologie musicale, Cah. 44). Op. 17. 20 Ngr.

———, Mariechen. Ballade von Zedlitz, für Alt oder Bariton mit Begleitung des Violoncell uud Pianoforte. Op. 18. 15 Ngr.

———, Perlen deutschen Gesanges. 6 beliebte Lieder für Pfte. paraphrasirt. Op. 19.
Nr. 1. Mein Engel, von H. Esser. — Nr. 2. Komm, schönes Fischermädchen, von G. Meyerbeer. — Nr. 3. Widmung, von F. C. Fuchs. — Nr. 4. Die schönsten Augen, von G. Stighelli. — Nr. 5. Der Schwan, von J. Dessauer. — Nr. 6. Fröhliches Scheiden, von S. Thalberg. à 10 Ngr.

Mollberg, J., Air varié p. Violoncelle av. acc. de Piano. 1 Thlr.

———, Morceau de Salon p. Violon av. acc. de Piano. 20 Ngr.

Plachy, W., Mélorama. Suite de Mélodies agréables et gracieuses p. Piano. Op. 100. Cah. 9, 10. à 10 Ngr. 20 Ngr.

Rode, P., Variazioni di bravura p. Soprano (Al dolce canto) con acc. di Pianoforte. Neue Ausgabe. 10 Ngr.

Spohr, L., Verlust. Gedicht von W. Zimmermann, für Alt oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. 2. Ausgabe. 7 Ngr.

Storch, A. M., Dampferlied. Gedicht von A. Schmiedl, für Männerstimmen (Chor u. Soli) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 109. 15 Ngr.

Waldmüller, F., Il marito e l' amante de F. Ricci. Morceau de Salon p. Piano. Op. 92. 20 Ngr.

Bei ***J. P. Diehl*** in Darmstadt ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Sammlung

von

Vor- und Nachspielen

componirt und herausgegeben

von

Dr. *C. H. Rinck.*

Zweite Auflage.

33 Bogen broschirt, 2 Thlr. 12 Ngr. oder 4 fl.

Die ersten 500 Abnehmer erhalten als Prämie: ***Rinck's Anleitung zum Orgelspiele,*** 3 Thle. 5 fl. 24 kr. oder 3 Thlr.

Bei ***P. J. Fries*** in Zürich (***C. F. Leede*** in Leipzig) erschienen soeben:

Baumgarten, 6 kleine Lieder mit Pianofortebegleitung, complet. Op. 4. $17\frac{1}{2}$ Ngr.

———, Scherzo f. Pfte. Op. 5. 15 Ngr.

Bei ***F. Whistling*** in Leipzig erschien:

Friedrich Wieck, Clavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches. Octav, broschirt. 1 Thlr.

Ein lange erwartetes Buch, was bei dem bekannten Namen des Verfassers überall Abnehmer finden wird.

Eine Doppel-Pedal-Harfe,

von *Delveans* in London, ausgezeichnet von Ton und von Bauart, ist für den dritten Theil des Kostenpreises, für 250 Thlr. zu verkaufen. Nähere Auskunft ertheilt auf frankirte Anfragen bereitwillig

Dresden, November 1852.

Adolph Brauer,
Kunst- und Musikalienhandlung.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 23. Den 3. December 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2^1/_3$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Ein dritter Ausflug nach Weimar.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Indem ich zu einer specielleren Würdigung der Werke von Berlioz übergehe, ist es nothwendig, zuvor jener Ansicht noch etwas ausführlicher zu gedenken, welche bis dahin von Allen mehr oder weniger getheilt, als die richtige betrachtet wurde; es wird sich dadurch der Hauptpunct, auf den es ankommt, das Abweichende meiner neu gewonnenen Anschauung um so deutlicher herausstellen.

Daß Berlioz von Beethoven seinen Ausgangspunct genommen, ergiebt sich schon bei einer flüchtigen Betrachtung seiner Werke. Bei Beethoven aber — es ist dieß jetzt schon so häufig ausgesprochen worden, daß man nur daran zu erinnern braucht — ringt sich im weiteren Fortgang seiner Entwicklung immer mehr die poetische Idee heraus, und tritt dem ausschließlich musikalischen Element gegenüber. Als eine nothwendige Folge dieser Wendung erscheint das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks. Deutlich erkennbare Seelenzustände zu zeichnen, wird darum bei ihm später in immer höherem Grade die Aufgabe. — Berlioz nun hat diese Richtung aufgenommen, ist aber einen Schritt weiter gegangen. Wenn bei Beethoven die poetische Idee, so zu sagen, immer noch gebunden erscheint von dem übergreifenden musikalischen Element, so tritt dieselbe bei Berlioz selbstständig hervor, an die Spitze des Werkes, und wird mit deutlich ausgesprochener Absicht als das die gesammte Gestalt bestimmende und bedingende erkannt. Wenn dort die bestimmte Charakterzeichnung häufig auch wieder in der Unbestimmtheit und Allgemeinheit des musikalischen Ausdrucks verschwimmt, so zeigt sich dieselbe hier bis zu einer Höhe gesteigert, daß wir mit Händen zu greifende Gestalten vor uns zu haben meinen, freilich eine kahle Wirklichkeit, ohne poetische Erregung, ohne das innere Leben und Weben der Stimmungen. Nach beiden Seiten ist Berlioz über Beethoven hinausgegangen, er hat nach Seite der poetischen Idee beinahe großartigere Aufgaben sich gestellt, als Jener, er hat die Schärfe der Charakteristik gesteigert bis zu einer kaum zu überbietenden Höhe, aber er hat damit zugleich die Kunstform, die höhere Einheit derselben geopfert, er ist aus dem Reiche der musikalischen Stimmung herausgetreten in eine Sphäre, wo die Musik fast ganz aufhört, er ist fortgegangen bis zu völliger Verneinung des innersten Wesens der Instrumentalmusik. Von wesentlichem Einfluß ist hierbei zugleich sein französisches Naturell gewesen. Die Instrumentalmusik ist vorzugsweise deutsche Kunst; die deutsche Gemüthsleben ist der Boden für dieselbe. Berlioz als Franzose hat

dieses innerste Wesen gänzlich verkannt, er hat nur das Aeußerliche davon in sich aufgenommen, die Erscheinung ohne den inneren belebenden Kern, ohne das, was bei uns jenen Aeußerlichkeiten erst die wahre Bedeutung verleiht. So ist sein gesammtes Kunstschaffen ein Irrthum; er hat jene Bahn, welche Beethoven schon vollständig durchlaufen, bis zu einer Spitze geführt, auf der wir sogleich die Verirrung gewahren, er hat falsche Consequenzen gezogen, ja er hat unsere Kunst häufig zur Carricatur verunstaltet. Mag er daher auch groß und bedeutend im Einzelnen erscheinen, er hat Unmögliches vollbringen wollen. Jemehr er seine Richtung cultivirte, um so mehr erscheint seine Musik aller Innerlichkeit baar. Das Kunstschaffen ist bei ihm Berechnung geworden, das Innerlichste zur nacktesten Aeußerlichkeit. Er hat in seiner schildernden, malenden Richtung der Instrumentalmusik ein Element aufdringen wollen, was der innersten Natur derselben zuwider ist. Er ist nur die Kehrseite von Beethoven. Wenn bei diesem das beschreibende, malende Element ebenfalls in den Vordergrund tritt, so ruht es bei ihm auf der Basis der Empfindung. Hier bei Berlioz ist diese Hauptseite gar nicht erkannt, nur das Aeußere ohne das nothwendig dazu gehörende Innere zur Darstellung gekommen.

Auch wir sind nun zwar immer entschieden für Malerei in der Tonkunst, für Bestimmtheit des Ausdrucks gewesen, auch wir haben eine poetische Idee im Hintergrunde verlangt und die Erläuterung derselben durch ein Programm gestattet, und hätten dem entsprechend jene Richtung zu der unsrigen machen müssen. Wo wir aber im verwandten Sinne uns ausgesprochen haben, geschah es stets mit dem Bewußtsein, daß die Grenzlinie eine sehr feingezogene, leicht zu überschreitende ist. Nicht die Bedeutung jeder einzelnen Note wünschen wir zu wissen, erkennen im Gegentheil nur die nackte Prosa in solchem Verfahren; wir finden einen Hauptreiz der Instrumentalmusik in dem Unbestimmten, und begnügen uns daher mit der Erfassung der Idee im Allgemeinen, während wir das Einzelne dem freien Spiel der Phantasie überlassen. Diese feine Grenzlinie schien bei Berlioz nicht innegehalten; es kam hinzu, daß Lobe gerade die Seite, die wir tadeln, als die wesentliche bezeichnete. Hat doch Lobe immer eine die äußerste Bestimmtheit anstrebende Instrumentalmusik als die wahre bezeichnet, und in diesem Sinne z. B. den als verfehlt zu bezeichnenden Versuch gemacht, die Ouvertüre zum Don Juan Tact für Tact zu erklären, auf diese Weise unsere moderne Instrumentalmusik mit jenen alten Bildern, denen Zettel aus dem Munde gehen, um zu erklären, was sie bedeuten, auf gleiche Linie stellend. Eine solche Vertretung der Berlioz'schen Richtung mußte darum gerade das Entgegengesetzte bewirken, mußte uns Alle in der hier ausgesprochenen Ansicht bestärken, und es war daher kein Wunder, wenn man unter solchen Umständen mit Berlioz fertig zu sein glaubte, wenn man ihn als eine interessante Absonderlichkeit an ihren Ort stellte, wenn man zwar Aufführungen wünschte, oft in der That aber nur, um weitere Bestätigungen des hier Ausgesprochenen zu erhalten.

So kam auch ich mit dieser Ansicht nach Weimar, und hörte zuerst in der Probe die Faustmusik, von der der erste und zweite Theil aufgeführt wurde. Ich hatte keinen Text, und überließ mich daher um so ungestörter dem Eindruck des Ganzen. Die Einleitung ging vorüber, ohne daß mich im Augenblick Etwas besonders gefesselt hätte. Der Bauerntanz unter der Linde erschien als gefälliges Musikstück, wie man es Berlioz in der Regel nicht zutraut, der prächtige Rakoczymarsch interessirte mich als Musikstück an und für sich. Ich fand feine, geistreiche Züge, aber auch Bestätigungen dessen, was ich so eben ausgesprochen habe in den brennenden Farben der Instrumentation, in manchen Schroffheiten und Bizarrerien. In dieser Weise ging die Sache fort bis zum Auftreten des Mephistopheles, dessen bedeutsame, eigenthümliche Zeichnung mich im höheren Grade interessirte. Das Floh- das Rattenlied erschienen äußerst geistreich aufgefaßt. Jetzt wehte mehr und mehr mich eine so poetische, deutsche Atmosphäre an, daß meine Theilnahme außerordentlich wuchs, endlich aber bei dem Chor der Sylphen und Gnomen einen jener schönsten, begeisterten Momente inneren Lebens für mich hervorrief, einen jener Momente, wo sich plötzlich die innerste Tiefe einer bedeutenden Persönlichkeit vor uns entschleiert, hier die Hauptsache, weil nun mit einem Male das Berlioz'sche Wesen vor meinem geistigen Auge stand, und ich damit den Ausgangspunkt für ein sicheres Verständniß gewonnen hatte. Jetzt erkannte ich, wie wir bisher nur die Theile in Händen gehabt hatten, denen das geistige Band noch fehlte. Jetzt erschien auf ein Mal, was bisher an Berlioz störte und den Eingang in seine Werke erschwerte, im rechten Licht. Ich erkannte in ihm eine p o e t i s c h s c h a f f e n d e K ü n s t l e r n a t u r, begabt mit Größe und Energie der Leidenschaft, ausgezeichnet durch hohe Intelligenz, zugleich beseelt von einer wunderbaren Zartheit, Innigkeit und Schwärmerei; uns nahe verwandt, eine Persönlichkeit, nach dieser Seite hin L a m a r t i n e ähnlich, z u g l e i c h e i n D e u t s c h e r, u n d z u g l e i c h a u c h F r a n z o s e, a b e r k e i n e s a l l e i n u n d a u s s c h l i e ß l i c h. Diese Doppelnatur insbesondere war es, welche mir für das Verständniß als

das Wichtigste erschien. Innerlich überwiegend deutsch, ist Berlioz wieder zu sehr Franzose in seiner Ausdrucksweise, in der Art wie er seine Intentionen zur Erscheinung bringt, um vollständig als Einer der Unsrigen zu erscheinen. Ganz deutsch, was hohes, ernstes Kunststreben, poetische Auffassung, was das Schaffen von innen heraus betrifft, fehlt ihm anderseits das *deutsche Gemüth* in dem specifischen Sinne, in welchem wir diesen Ausdruck gebrauchen. Ist bei uns die Seite der Empfindung die überwiegend hervortretende, so erscheint dieselbe bei Berlioz verdeckt, verschlossen in einer Schale, welche wir erst durchbrechen müssen. Bei dem Deutschen ist das Gemüth der Ausgangspunct, es ist die innere organische Einheit, welche alle anderen Thätigkeiten des Geistes verknüpft, es ist das vorwaltende Vermögen. Bei dem Franzosen erscheint ein gleiches künstlerisches Schaffen zunächst nicht als Aeußerung des Gemüths; Geist, Verstand, eine abstracte, nicht dem Boden des Gefühls unmittelbar entwachsene Thätigkeit der Phantasie treten überwiegend hervor. Bei uns schwimmt die Empfindung, so zu sagen, stets oben auf, sie ist das, womit uns das deutsche Werk zunächst entgegentritt, sie ist zugleich das, was wir demselben vorzugsweise entgegen bringen, hier ruht dieselbe verdeckt im tiefsten Grunde, und ist daher zunächst und ohne tieferes Verständniß fast gar nicht wahrnehmbar.

Erwägen wir jetzt, wie Berlioz vorzugsweise sich auf dem Gebiet der Instrumentalmusik bewegt, in einer Sphäre also, welche specifisch deutsch ist, bedenken wir, wie gerade hier unser innerstes Eigenthum einer fremden Nationalität entsprechend umgestaltet erscheint, so erklärt sich das häufig im ersten Augenblick Abstoßende für uns; wir gewinnen jedoch unter diesem Gesichtspunkt den Eingang, wir lernen das mit uns innerlichst Verwandte in abweichender äußerer Gestaltung, unter großen Verschiedenheiten das Gleichartige erfassen, wir begreifen jene Verschiedenheiten als nothwendige Ausdrucksweisen einer abweichenden Natur, wir gelangen zu der Einsicht, wie wir nicht, unserer Gewohnheit gemäß, unmittelbar mit dem Gefühl herantreten dürfen, nicht sogleich verlangen dürfen, nach dieser Seite hin uns angesprochen zu fühlen, wir gewinnen mit einem Worte den Schlüssel, uns das zu deuten, was auf den ersten Blick äußerlich berechnet, bizarr, seltsam erscheint, und wenn wir auch nicht immer unmittelbar zu sympathisiren vermögen, so sagt uns doch sofort der Verstand, daß hier ebenfalls eine Berechtigung vorhanden ist.

So steht Berlioz vor uns da groß und gewaltig in seiner poetischen Conception, nach dieser Seite hin entschieden deutsch, der Ersten Einer, in der Art aber wie sich dieselbe innerlich in ihm gestaltet, in der Art, wie er sie äußerlich zur Erscheinung bringt, beengt von den Schranken seiner Nationalität, hier zum Theil im Widerstreit mit uns, hier auch zu Zeiten vielleicht auf einen Abweg gerathend. Es ist hier der Ort, jene Fragen aufzuwerfen, auf die schon im Eingange hingedeutet wurde, Fragen, die ich zur Zeit indeß nur aufstellen will, da ich nach so kurzer Bekanntschaft eine Lösung derselben noch nicht unternehmen möchte, um so mehr, da für dieselben die Grundprincipien überhaupt noch nicht ausreichend erfaßt erscheinen. Berlioz ist nicht blos die Kehrseite von Beethoven, es ist nicht Berechnung, was uns im ersten Augenblick als solche erscheint, die Erfindung geht nicht von den Instrumenten aus, wie man immer gesagt hat, es stellt sich lediglich Alles äußerlicher dar, die Empfindung schwimmt nicht so oben auf, wie bei uns; diese etwas herbe, bizarre Weise, diese brennenden Farben der Instrumentation, diese scheinbare Richtung auf Effekt sind der nothwendige Ausdruck französischen Wesens. Ob nun aber dieses Wesen, dieses französische Naturell ausreicht, Kunstwerke im deutschen Sinne auf dem Gebiet der Instrumentalmusik zu schaffen, ich meine, das *Höchste* innerhalb dieser Sphäre zu erreichen, ob nicht der innersten Natur der Instrumentalmusik doch zu Zeiten zu nahe getreten wird, ob Berlioz auf seinem Wege sich nicht doch zuweilen bis zur Häßlichkeit verirrt — wenn auch nicht in den in Weimar aufgeführten Werken — dieß ist es, was ich im Augenblick zu entscheiden noch nicht wage. So viel ist richtig: die reiche Gefühlswelt wie bei Beethoven ist nicht in dem Grade bei ihm vorhanden. Bei uns ferner, bei Beethoven insbesondere, sind alle Gegensätze geeint durch das innere Band der Empfindung; hier treten sie, für den ersten Blick wenigstens, losgelöst, selbstständig, ohne Vermittlung einander gegenüber; bei Beethoven ist alle Schilderung stets Ausdruck der Empfindung, hier erscheint dieselbe zuweilen so äußerlich, daß ich zweifelhaft gewesen bin, ob befremdliche Leere, wirkliche Inhaltslosigkeit, oder eine Objectivität des Styls vorhanden war, so groß und hoch, daß sie für den Moment noch unfaßbar erschien. Bei Beethoven's Werken endlich vermag sich die Empfindung einem ruhigen, ungestörten Genusse hinzugeben, es ist das ungehemmte Ausströmen derselben, welches wir vor uns haben und die Instrumentation ist der blühende Farbenschmuck für dieselbe, hier werden wir aufgeschreckt, hier ist manches, wenigstens für das deutsche Gefühl Verletzende. Ich habe, wie schon gesagt, diese Fragen hier nur anregen, keineswegs entscheiden wollen. Ausdrücklich aber sei bemerkt, daß dieselben nur dann mit Grund zur Entscheidung gebracht werden können, wenn man über die oben ausgesprochene Hauptbestimmung über

Berlioz im Reinen ist. Nur dann erst hat man ein Recht, über sie zu verhandeln, während man Berlioz entschieden Unrecht thun würde, wenn man sie beantworten wollte, ohne jene ächt künstlerische Seite in ihm anerkannt zu haben. Sei dem aber zur Zeit wie ihm wolle, unter allen Umständen würden wir eine ganz falsche Stellung, Berlioz gegenüber, einnehmen, wenn wir verlangen wollten, daß er vollständig uns angehören solle. Wir lassen die französischen Werke der Poesie und Malerei in ihrer Eigenthümlichkeit gelten; warum deßhalb nicht auch die der Musik, insbesondere, wenn sie, wie im vorliegenden Falle, das bedeutendste sind, was Frankreich in der Neuzeit überhaupt auf musikalischem Gebiet geleistet hat.

Nachdem ich jetzt die allgemeinen Gesichtspunkte festgestellt zu haben glaube, ist es möglich geworden, zur Besprechung des Einzelnen überzugehen. Zur Aufführung kamen im Concert am 20sten November die Symphonie „Romeo und Julie" und, wie schon erwähnt, der erste und zweite Theil der Faustlegende; am folgenden Abend die Oper „Benvenuto Cellini". Es war vortheilhaft für meine Bekanntschaft mit Berlioz' Werken, daß ich zuerst die Faustmusik kennen lernte, und diese genauer, da sie in der Probe, welcher ich beiwohnte, gemacht wurde. Ich habe auch nachher dies Werk als das bedeutendste erkannt, ihm den Vorzug vor der Musik zu Romeo und Julie gegeben, während ich die Oper, so Großartiges sie auch enthält, diesen Schöpfungen gegenüber in die zweite Reihe stellen möchte. Berlioz hat die Musik zu Romeo und Julie mit dem Namen einer „dramatischen Vocal- und Instrumentalsymphonie" bezeichnet, während die zu „Faust's Höllenfahrt" einfach den Titel einer „Legende" führt. Entsteht nun für uns zunächst hier die Frage nach der Kunstform im Allgemeinen, so führt uns die Beantwortung derselben dahin, die geschichtliche Stellung des Tondichters bezeichnen zu können. Es hat seinen guten Grund, wenn bisher Berlioz mit seiner gesammten Thätigkeit als Problem vor uns stand, denn jetzt erst ist der Standpunkt gewonnen, von welchem aus rückwärts die Erklärung seiner Erscheinung möglich ist. Wie Beethoven sich vom Theater abwandte, weil er mit unserer nichtswürdigen Opernwirthschaft nichts mehr zu thun haben wollte, so machte auch Berlioz ähnliche Erfahrungen. Seine erste Oper kam gar nicht zur Aufführung, Cellini aber wurde bald zurückgelegt, und dem Autor alle Hoffnung für Weiteres benommen. Das Gebiet der reinen Instrumentalmusik aber war in der Hauptsache erschöpft; schon Beethoven hatte in der neunten Symphonie den Fingerzeig für die Wendung gegeben, welche jetzt eintreten mußte. Für Berlioz blieb daher nichts übrig, als zunächst in einer Zwittergattung Befriedigung zu suchen. Wie Händel über die Oper seiner Zeit hinaus getrieben wurde, unvermögend aber, das musikalische Drama zu erreichen, zum Oratorium gelangte, so wurde Berlioz, noch nicht vermögend, das Kunstwerk der Zukunft, den Wagner'schen Standpunkt zu erreichen, zu dieser seltsamen, in der Mitte liegenden Form gedrängt. Berlioz erscheint darum als einer der bedeutendsten Vermittler zwischen Beethoven und Wagner, und wenn es nicht zu gewagt erscheint, möchte ich darum die Aufeinanderfolge der Spitzen der neuesten Kunstentwicklung in folgender Reihe darstellen: Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner. Berlioz' Schöpfungen bezeichnen den Drang, aus dem Bisherigen herauszukommen, ohne daß das Ziel in ihnen wirklich ergriffen ist; sie gehören keiner der bisherigen Gattungen ausschließlich an, sie schweifen aus einer in die andere. Romeo und Julie möchte ich am liebsten ein Phantasiestück über Shakespeare's Dichtung nennen, während Faust in seiner Form schon geklärter erscheint, und dem wirklichen musikalischen Drama um Vieles näher steht. Aus der bezeichneten Stellung erklärt sich auch das Formlose in Romeo und Julie, was die Harmonie der einzelnen Hauptbestandtheile, die Zusammenstellung derselben zu einem größeren Ganzen betrifft. Eine unverhältnißmäßig große Einleitung eröffnet das Ganze; ein untergeordnetes Moment, die Erzählung von der Königin Mab tritt, jenen Gesichtspunkt der höheren Einheit festgehalten, störend hervor. Auch in der Faustlegende nimmt der Rakoczymarsch einen unverhältnißmäßig großen Raum ein, was um so mehr in die Wagschaale fällt, da er streng genommen eigentlich gar nicht dahin gehört. Die gewählte Form vermochte keine ausreichende Befriedigung zu gewähren, und überall sehen wir daher die Fesseln derselben zersprengt.

(Schluß folgt.)

Ueber die Aufführung des Tannhäuser.

Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper vom Dichter und Tonsetzer derselben.

I.

Eine nicht geringe Anzahl von Theatern geht mit dem Vorhaben um, in nächster Zeit meinen „Tannhäuser" zur Aufführung zu bringen. Dieser unerwartete und von mir keineswegs veranlaßte Fall läßt mich zunächst das Hinderliche des Umstandes,

daß ich den Vorbereitungen zu den beabsichtigten Aufführungen nicht persönlich beiwohnen kann, so stark empfinden, daß ich eine Zeitlang sogar im Zweifel war, ob ich meine Zustimmung zu jenen Unternehmungen für jetzt nicht gänzlich versagen sollte. — Wenn das Werk des Künstlers erst da seiner wirklichen Ausführung entgegen geht, wo es zur unmittelbaren Darstellung an die Sinne vorbereitet wird; wenn demnach der dramatische Dichter oder Musiker erst da seine entscheidende Wirksamkeit auszuüben beginnt, wo er seine Absicht den künstlerischen Organen, die sie verwirklichen sollen, zur innigsten Kenntniß zu bringen hat, um, von ihnen vollkommen verstanden, die verständlichste Darstellung durch sie zu ermöglichen: so ist nirgends diese letzte Wirksamkeit ihm unerläßlicher, als bei Werken, bei deren Abfassung von der üblichen Darstellungsweise durch die einzig vorhandenen künstlerischen Organe abgesehen, und für die ihnen nöthige Darstellungsweise dagegen eine bisher noch ungewohnte und unausgebildete Auffassung des Wesens des betreffenden Kunstgenres in das Auge gefaßt worden ist. Niemanden kann dieß klarer geworden sein als mir, und es gehört zu den größten Peinigungen, die ich in neuerer Zeit empfinden mußte, daß ich bei den stattgefundenen einzelnen Versuchen, meine dramatischen Arbeiten aufzuführen, nicht zugegen sein konnte, um über unendlich mannigfaltige Einzelnheiten, aus deren genauer Beachtung erst eine durchaus richtige Auffassung des Ganzen von Seiten der darstellenden Künstler möglich wird, mit den Betreffenden mich zu verständigen.

Wenn nun überwiegende Gründe mir anriethen, dem Versuche weiterer Aufführungen meiner früheren Werke nicht unbedingt hindernd entgegen zu treten, so geschah dieß im Vertrauen darauf, daß es mir gelingen werde, durch schriftliche Mittheilung an die betreffenden Dirigenten und Darsteller die Unmöglichkeit mündlicher und persönlicher Einwirkung nach Kräften auszugleichen. Die Zahl der Theater, die sich mir für den „Tannhäuser" meldeten, hat sich aber kürzlich so ansehnlich vermehrt, daß Privatmittheilungen an jeden einzelnen Dirigenten und Darsteller mir zu einer ermüdenden Last werden müßten, und ich ergreife daher den Ausweg der gegenwärtigen summarischen Mittheilung, die ich in Form einer Broschüre*) zunächst an alle Diejenigen richte, deren Verständnisse und gutem Willen ich mein Werk anzuvertrauen habe.

Die *musikalischen Dirigenten* unsrer Theater haben sich fast durchgängig gewöhnt, die Scene und die für sie zu treffenden Anordnungen gänzlich ihrer Aufmerksamkeit entzogen sein zu lassen; dem entsprechend beschränken sich unsre *Regisseure* einzig auf die Scene, mit völligem Außerachtlassen des Orchesters. Aus diesem Uebelstande ergiebt sich die innere Zusammenhangslosigkeit und dramatische Unwirksamkeit unsrer Opernvorstellungen; in ihnen hat sich folgerichtig der Darsteller der Beachtung irgend welchen Zusammenhanges eines Ganzen entwöhnt, und in seiner vereinsamten Stellung dem Publikum gegenüber bis dahin verbildet, wo wir ihn jetzt als absoluten Opernsänger angelangt sehen. Betrachtet der musikalische Dirigent das Orchester als eine Sache ganz für sich, so kann er seinen Maaßstab für das Verständniß desselben nur den Werken der absoluten Instrumentalmusik, der Symphonie, entnehmen, und Alles, was von den Formen dieses Genres abweicht, muß ihm unverständlich bleiben. Das von diesen Formen Abweichende ist aber gerade *das*, was in seiner besondern Form durch einen Handlungs- oder Gefühlsvorgang auf der Scene bedingt wird, seine Erklärung somit nicht aus der absoluten Instrumentalmusik, sondern eben nur aus jenem scenischen Vorgange finden kann, und der Dirigent, der sich die genaue Beachtung desselben entgehen läßt, wird daher in den betreffenden Stellen nur willkürliche musikalische Züge erkennen, und durch seine willkürliche, rein musikalische Deutung, in der Ausführung sie in Wahrheit auch dazu machen: denn ihm fehlt das Maaß, nach welchem er genau wiederum die rein musikalische Essenz jener Züge zur Darstellung zu bringen hat, er wird somit im Zeitmaaß und Ausdruck sich — vergreifen. Dieser Erfolg genügt, um wiederum den scenischen Dirigenten und Darsteller für das von ihnen Darzustellende der Art zu beirren, daß sie, das Band des dramatischen Zusammenhanges zwischen Scene und Orchester verlierend, und jeden Zusammenhang endlich ganz aufgebend, sich ihrerseits nun zu Willkürlichkeiten anderer Art in der Darstellung veranlaßt fühlen, die in ihrer ganzen wunderlichen Uebereinstimmung die stereotype Convention der modernen Operndarstellung ausmachen.

Es liegt auf der Hand, daß geistvolle dramatische Compositionen auf diese Weise bis zur vollsten Unkenntlichkeit verstümmelt werden müssen; es ist aber auch eben so gewiß, daß selbst die seichtesten modernen italienischen Opern in der Darstellung außerordentlich gewinnen würden, wenn dabei jener Zusammenhang, der selbst in diesen Opern (obgleich nur in den groteskesten Zügen) noch vorhanden ist, zur Geltung käme. Ich erkläre aber, daß eine dramatische

---

*) *Anmerk. der Redaction.* Diese Broschüre ist aber weder im Buchhandel vorhanden, noch auch für die Oeffentlichkeit bestimmt. Sie liegt uns vor mit der Erlaubniß ihres Verfassers zu einer *theilweisen* Mittheilung in dieser Zeitschrift.

Composition wie mein „Tannhäuser“, deren einzige Wirkungsmöglichkeit lediglich in jenem Zusammenhange zwischen Scene und Musik beruht, geradesweges umgebracht wird, wenn das von mir gerügte Verfahren der musikalischen und scenischen Dirigenten bei der Darstellung seine Anwendung erhält. Ich ersuche daher die musikalischen Dirigenten, denen Neigung oder Auftrag die Aufgabe zuwies mein Werk aufzuführen, die Partitur zunächst nicht anders zu lesen, als mit der genauesten Beachtung der Dichtung und endlich der besonderen zahlreichen Angaben für die scenische Darstellung. An ihm ist es dann, wenn er die Nothwendigkeit einer sorgfältigen Behandlung der Scene erkennt, den Regisseur von dem ganzen Umfange seiner Aufgabe in Kenntniß zu setzen. Dieser wird seine Aufgabe nur sehr unvollständig aus dem „Buche“ allein begreifen lernen; würde dies anders der Fall sein, so müßte dieß nur beweisen, daß die Musik dazu unnöthig und überflüssig war. Die meisten scenischen Angaben sind erst in der Partitur, an den bezüglichen musikalischen Stellen enthalten, und diese hat daher der Regisseur mit Hülfe des Kapellmeisters bis zum genauesten Innehaben kennen zu lernen.

Die nächste Sorge des Regisseurs wird dann sein, sich mit dem Decorationsmaler in das bestimmteste Einvernehmen zu setzen. Auch dieser geht gemeinhin vom musikalischen und scenischen Dirigenten gänzlich getrennt zu Werke; ihm wird das „Buch“ zur Einsicht gegeben, und in diesem beachtet er weiter nichts, als was ihn scheinbar allein angeht, nämlich die eingeklammerten, lediglich nur auf sein Werk bezüglichen Stellen. Im Verlaufe meiner Mittheilung werde ich aber zeigen, wie unerläßlich ein genaues Eingehen auch dieses mitwirkenden Factors auf die innerlichsten Intentionen des ganzen Kunstwerkes ist, und wie nothwendig ich darauf bestehen muß, daß er von vorn herein zur bestimmtesten Kenntniß jener Absichten gelange.

Für ihr Vernehmen mit den Darstellern habe ich den musikalischen Dirigenten und den Regisseur zunächst darauf hinzuweisen, daß nicht eher die sogenannten Gesangsproben beginnen dürfen, als bis zuvor die Dichtung selbst in ihrem ganzen Umfange den Darstellern bekannt geworden ist. Zu diesem Zwecke dürfen wir uns nicht damit begnügen, daß jedem der Mitwirkenden das Buch zur Durchsicht zugesandt wird; wir beabsichtigen ihrerseits keine kritische Kenntniß des Gegenstandes, sondern eine lebendige, künstlerische. Ich muß daher auf eine Zusammenkunft sämmtlicher Darsteller, unter Leitung des Regisseurs und Beiwohnung des Kapellmeisters, dringen, bei welcher die Dichtung auf die Weise, wie dieß beim Schauspiel in Uebung ist, von den einzelnen Darstellern aus ihren Rollen laut gelesen wird; das Chorpersonal möge dieser Lesung ebenfalls zugegen sein, und die Stellen des Chores sind von dem Chordirector selbst oder einem Chorführer vorzutragen. Hierbei ist nun darauf zu achten, daß diese Lesung bereits mit vollem dramatischen Ausdrucke stattzufinden hat, und wenn aus Mangel an Verständniß oder Uebung der richtige, dem Gegenstande als Dichtung genügende Ausdruck nicht sobald zu erzielen ist, diese Probe so oft wiederholt wird, bis der nöthige Ausdruck vermöge des Verständnisses der Situationen, so wie des eigentlichen Organismus der Handlung, gewonnen ist. Diese Forderung an ein modernes Opernpersonal wird, wie sie in der That gänzlich ungewohnt ist, als übertrieben, pedantisch und gewiß ganz unnöthig betrachtet werden: daß ich dieß zu fürchten habe, daraus erhellt aber eben das Klägliche unsrer Opernzustände. Unsre Sänger sind gewöhnt, sich mit dem Wie des Vortrages zu befassen, ehe sie das Was desselben kennen lernen, indem sie die Noten ihrer Gesangspartien sich am Claviere einstudiren, und wenn dies bis zum Auswendigwissen gelungen ist, in einigen Theaterproben, meist erst in der Generalprobe selbst, das dramatische Zusammenspiel sich gerade so finden lassen, wie es die Opernroutine und gewisse stabile Angaben des Regisseurs in Bezug auf Kommen und Gehen mit sich bringen. Daß sie zuerst Darsteller (Schauspieler) zu sein haben, und erst nach genügender Vorbereitung auf ihre Wirksamkeit als solche mit dem gesteigerten musikalischen Ausdrucke der Rede sich befassen dürfen, um nicht von vorn herein den Zweck mit den Mitteln zu verwechseln, dieß kann ihnen allerdings bei dem gegenwärtigen Opernwesen gar nicht mehr einfallen. Ihre Gewohnheit mag auch den Producten der meisten Operncomponisten gegenüber gerechtfertigt erscheinen, nur muß ich erklären, daß mein Werk ein geradesweges umgekehrtes Verfahren als das gewöhnliche für seine Darstellung erfordert. Derjenige Sänger, der seine „Partie“ nicht zuerst als Schauspielrolle der Absicht des Dichters gemäß mit entsprechendem Ausdrucke zu recitiren im Stande ist, wird jedenfalls auch nicht vermögend sein, sie der Absicht des Musikers gemäß zu singen, geschweige denn überhaupt den Charakter darzustellen. Auf dieser meiner Behauptung bestehe ich so fest, und auf die Erfüllung der Bedingung genügender Leseproben halte ich so bestimmt, daß ich gegen diese Forderung meinerseits wiederum den Wunsch, ja den Willen ausdrücke, daß, wenn durch diese Leseproben nicht ein allseitiges Interesse an dem Gegenstande und an dem Unternehmen seiner Darstellung unter den dabei Be-

theiligten erweckt worden ist, mein Werk gänzlich bei Seite gelegt und seine Aufführung unterlassen werde.

Von dem Ergebnisse der Leseproben mache ich somit je nach dem Geiste, in dem sie abgehalten werden, den glücklichen Ausfall alles weiteren Studiums abhängig. In ihnen haben sich Darsteller und Anordner der Darstellung genau und erschöpfend über alles das zu verständigen, was bei dem üblichen Verfahren erst in den letzten Theaterproben nothdürftig berührt wird. Namentlich wird zunächst auch der musikalische Dirigent für seine fernere Aufgabe einen neuen, wesentlich verstärkten Gesichtspunkt gewonnen haben; er wird nun, durch den ersten sinnlichen Eindruck des Ganzen, den ihm das Anhören einer ausdrucksvollen Lesung verschaffte, geleitet, beim ferneren Einstudiren des rein musikalischen Details mit der nöthigen Kenntniß der Absicht des Künstlers zu Werke gehen, über die er ohne dem, auch bei dem redlichsten Eifer für das Vorhaben, dennoch in mannigfachem Zweifel und Irrthum haften dürfte.

In Bezug auf das musikalische Studium mit den Sängern habe ich nun im Allgemeinen folgende Bemerkungen mitzutheilen. In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten „declamirten" und „gesungenen" Phrasen, sondern meine Declamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Declamation. Das bestimmte Aufhören des „Gesanges" und das bestimmte Eintreten des sonst üblichen „Recitatives", wodurch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweise des Sängers in zwei ganz verschiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht statt. Das eigentliche italienische Recitativ, in welchem der Componist die Rhythmik des Vortrags fast gänzlich unausgeführt läßt und diese Ausführung dafür dem Gutdünken des Sängers überweist, kenne ich gar nicht; sondern an den Stellen, wo die Dichtung vom erregteren lyrischen Schwunge sich zur bloßen Kundgebung gefühlvoller Rede herab senkt, habe ich mir nie das Recht vergeben, den Vortrag eben so genau wie in den lyrischen Gesangsstellen zu bestimmen. Wer daher diese Stellen mit den gewohnten Recitativen verwechselt, und demzufolge die in ihnen angegebene Rhythmik willkürlich ändert und umformt, der verunstaltet meine Musik ganz ebenso, wie wenn er meiner lyrischen Melodie andere Noten und Harmonien einfügen wollte. Da ich mich durchgängig bemühte, in den hier gemeinten recitativähnlichen Stellen den Vortrag auch rhythmisch genau meiner Absicht des Ausdruckes entsprechend zu bezeichnen, so ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, zunächst diese Stellen nach der bestimmten Geltung der Noten scharf im Tacte, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaaße auszuführen. Bin ich nun so glücklich, die von mir bezeichnete Vortragsweise von den Sängern als richtig empfunden zu sehen, und ist diese sonach mit Bestimmtheit von ihnen aufgenommen worden, so dringe ich dann endlich auf fast gänzliches Aufgeben der Strenge des eigentlichen musikalischen Tactes, der bis dahin nur ein mechanisches Hülfsmittel zur Verständigung zwischen Componist und Sänger war, mit dem vollkommenen Erreichen dieser Verständigung aber als ein verbrauchtes, unnützes und ferner lästig gewordenes Werkzeug bei Seite zu werfen ist. Der Sänger gebe von da ab, wo er meine Intentionen für den Vortrag bis zum vollsten Mitwissen in sich aufgenommen hat, seiner natürlichen Empfindung, ja selbst der physischen Nothwendigkeit des Athmens bei erregtem Vortrage, durchaus freien Lauf, und je selbstschöpferischer er durch vollste Freiheit des Gefühles werden kann, desto mehr wird er mich zum freudigsten Danke verbinden. Der Dirigent hat dann nur dem Sänger zu folgen, um das Band, das den Vortrag mit der Begleitung des Orchesters verbindet, stets unzerrissen zu bewahren; es wird ihm dies wiederum nur möglich sein, wenn das Orchester selbst zur genauesten Mitkenntniß des Gesangvortrages gebracht wird, was einerseits dadurch, daß in jede Orchesterstimme die Gesangspartie und die Worte mit eingetragen sind, andrerseits aber nur durch genügend zahlreiche Proben vermittelt wird. Das sicherste Zeichen dafür, daß dem Dirigenten die Lösung seiner Aufgabe in diesem Bezuge vollkommen gelungen ist, würde sein, wenn schließlich bei der Aufführung seine leitende Thätigkeit fast gar nicht mehr äußerlich zu bemerken wäre. (Daß die hiermit von mir bezeichnete Vortragsweise, dieses Höchste des Erreichbaren für den künstlerischen Vortrag überhaupt, nicht zu verwechseln sei mit der sonst üblichen, nach welcher der Dirigent dann am tauglichsten erfunden wird, wenn er seine Intelligenz und praktische Geschicklichkeit einzig den willkürlichen Launen unsrer Primadonnen als behutsam nachschleichender Diener zu Gebote stellt, habe ich wohl nicht erst zu erwähnen: hier ist er nothgedrungener Bemäntler empörender Unschicklichkeiten, dort hingegen mitschöpferischer Künstler.)

Kleine Zeitung.

Leipzig. Sechstes Abonnementconcert am 11ten November. Ouvertüre zu Iphigenie von Gluck. Scene und Arie von C. M. v. Weber (in Lodoiska eingelegt) gesungen von Frl. Agnes Büry; Adagio für die Violine von L.

Spohr, vorgetragen von Hrn. Hofkapellmstr. August Pott aus Oldenburg; Siciliana von Pergolese, gesungen von Frl. Büry. Concert für Violine (No. 4) componirt und vorgetragen von Hrn Pott. Sinfonia eroica von Beethoven. — Die Arie von Weber ist ein ziemlich unbedeutendes Werk, das namentlich gegen das Ende hin aus lauter Floskeln besteht, und Frl. Büry vermochte deßhalb auch nicht viel daraus zu machen. Weit vorzüglicher gelang ihr die Siciliana von Pergolese. In Hrn. Pott lernten wir einen ganz vorzüglichen, aus der Spohr'schen Schule hervorgegangenen Violinspieler kennen. Voller, schöner Ton, Glätte, Sauberkeit, Accuratesse, ruhige Beherrschung zeichnen sein Spiel aus. Es macht dasselbe den Eindruck der Gediegenheit der Schule, aus der Hr. Pott hervorgegangen, und nur eine gewisse Weichheit, die an das Sentimentale streift, hat uns weniger angesprochen. — Wie wir hören, wird diesen Winter eine Symphonie des Hrn. Pott hier zur Aufführung kommen. Wir werden alsdann Gelegenheit haben, ihn auch als Componisten näher kennen zu lernen, was durch das Concertino allein noch nicht ausreichend geschehen konnte.

Erstes Concert des Musikvereins Euterpe am 16ten November. Ouverture zu dem Wasserträger; Arie aus Fidelio, gesungen von Frl. Ida Buck; Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven, vorgetragen von Frl. Marie Wieck, die Chöre von dem Gesangverein Ossian; Lieder am Pianoforte: Das blaue Auge, von Riccius, Er ist gekommen, von R. Franz, Die Elfe, von Rietz, ges. von Frl. Buck; Phantasie für Pianoforte über Motive aus der Oper Lucrezia Borgia von L. v. Meyer, vorgetr. von Frl. Marie Wieck. Zweiter Theil: Symphonie in C-Dur von Fr. Schubert. Frl. Marie Wieck's Spiel war es, was dieses Concert vor Allem interessant machte. Ihr Vortrag der Beethoven'schen Phantasie ließ in technischer Beziehung nichts zu wünschen übrig, geistig befriedigte derselbe weniger. In der Phantasie von L. v. Meyer (beiläufig eine höchst miserabele und langweilige Composition, die wir recht sehr gern vermißt hätten) konnte Frl. Wieck ihre glänzende Virtuosität im vollsten Maaße zur Geltung bringen. Die Chorpartie in der Beethoven'schen Phantasie, vom Gesangverein Ossian ausgeführt, ließ Manches zu wünschen übrig, und trotz der äußerst discreten Orchesterbegleitung hörte man oft wenig davon — namentlich in den Frauenstimmen. War der Chor zu schwach oder wagte man sich nicht heraus? wir wollen das dahingestellt sein lassen. Ueber die Sologesangsvorträge des Frl. Buck läßt sich nur das wiederholen, was schon öfter in diesen Bl. über dieselben gesagt wurde. Der Fidelio-Arie ist die Sängerin in keiner Weise gewachsen, wenn man auch die sichtliche Mühe, mit der sie diese schwierige Aufgabe zu lösen suchte, nicht verkennen kann. Ueber den Vortrag der Lieder wollen wir lieber schweigen und nur bemerken, daß der lebhafte Applaus nach der Elfe von Rietz wohl mehr der Composition als der Sängerin galt. Die beiden Orchesterwerke wurden in befriedigender Weise vorgeführt.

Siebentes Abonnementconcert am 25sten Novbr. Symphonie von Ferd. Kufferath; Scene und Arie mit obligater Violine von Mozart, vorgetr. von Frl. Büry und Hrn. CM. David; Concert für Pianoforte in C-Moll von Beethoven, vorgetr. von Frl. Emma v. Staudach aus Wien. Zweiter Theil: Ouverture „die Hebriden" von Mendelssohn; Introduction und Variationen für das Pianoforte über ein Thema aus Elisir d'amore von Thalberg, vorgetr. von Frl. v. Staudach; Lieder, gesungen von Frl. Büry; Ouverture zur Oper „der Freischütz". — Mit Aufführung der Kufferath'schen Symphonie hatte man keinen glücklichen Griff gethan. Einige wenige gelungene Stellen können bei einer Symphonie nicht für das übrige Verfehlte entschädigen. Die Hauptfehler des Werkes sind: Mangel an gesunden Gedanken, Schwulst, überladene, dicke Instrumentirung, Zopf gepaart mit Trivialität. Es drängten sich uns beim Anhören dieser Symphonie wieder verschiedene Fragen auf, die zu erörtern hier aber nicht der Ort ist. — Frl. v. Staudach zeigte sich als eine Pianistin mit tüchtiger Fertigkeit, aber sehr trocknem und sprödem Anschlage. Die geistigen Mittel der jungen Dame schienen dem Beethoven'schen Concerte nicht recht gewachsen zu sein. In der Thalberg'schen Composition fand sie Gelegenheit, ihre technische Ausbildung zu bethätigen. — Frl. Büry's Gesang fand wieder gerechte Anerkennung. Es wäre jedoch zu wünschen, daß diese Sängerin etwas mehr Rücksicht auf die Textaussprache nehme, damit nicht Worte herauskommen, wie „berachen" anstatt „brechen" ꝛc., vor Allem aber sich vor der Angewöhnung des leidigen Tremolirens hüte.

Berlin. Unter dem Titel „Cäcilia" giebt der Musikdirector Otto Braune, eine Sammlung bisher ungedruckter Kirchencompositionen der italienischen Schule aus dem 16—18ten Jahrhundert in Partitur und Singstimmen auf Subscription in seinem eigenen Verlage heraus, die sich wegen ihres inneren musikalischen Werthes, ihrer ungemeinen Billigkeit und schönen Ausstattung selbst empfiehlt; doch glauben wir sowohl der Kunst, als auch allen Gesangvereinen ꝛc. die sich mit ernster und classischer Musik beschäftigen und von dieser Sammlung noch keine Kenntniß haben, einen Dienst zu erweisen, wenn wir sie auf dieses Unternehmen aufmerksam machen, und noch Folgendes hinzufügen: Die Sammlung enthält nur vier-, nicht mehrstimmigere, Compositionen berühmter Meister, die sich sowohl zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste, als auch zur Veredlung des leider jetzt sehr verflachten Geschmacks ganz besonders eignen. Die Partitur und die einzelnen Singstimmen, welche letztere, mit Ausnahme der Bässe im Violinschlüssel stehen und von denen jede beliebige Anzahl abgelassen wird, sind auf schönem weißen Notenschreibpapier gedruckt und so eingerichtet, daß bei den Musikstücken, die keinen deutschen Text haben, so viel Raum gelassen ist, daß solcher bequem untergelegt werden kann. Der Herausgeber hat ein besonderes Augenmerk auf den Umfang der Singstimme gerichtet, so daß z. B. die Soprane selten über das System hinaus gehen, und somit diese

Musikstücke für Knabenstimmen besonders passend erscheinen. Im gleichen Verhältniß stehen Alt, Tenor und Baß. Um auch weniger Bemittelten die Anschaffung zu erleichtern, ist der Preis pro Bogen auf 2½ Sgr. festgestellt. Alle 2 Monat erscheint eine, ein für sich abgeschlossenes Ganze bildende Lieferung, deren sechs einen Jahrgang ausmachen. Die bisher erschienenen drei Lieferungen enthalten: Lieferung I: Missa von Scarlatti und Ave Maria von Arcadelt. Lieferung II: Christus factus est von Fioroni. Media nocte von Perez. Tu es sacerdos von L. Leo und Qui tollis peccata von Durante. Lieferung III: Crucifixus von Bertoni und Psalm 147 von Caldara. Beide letzteren Lieferungen haben lateinischen und deutschen Text. Die folgenden Lieferungen enthalten Compositionen von Bernabei, Carapella, Casoli, Corsi, Jomelli, Orlando di Lasso, Martini, Sarti, Valotti, Zingarelli ꝛc. Subscriptionen sind an den Herausgeber (den königl. Musikdirector Braune zu Berlin, Heilige Geiststraße No. 51) direct zu richten.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frl. Westerstrand ist in Hamburg in einem Concerte aufgetreten, hat aber dort noch weniger als in Leipzig gefallen.

Der Posaunist Nabich in Weimar hat eine Einladung erhalten, am 21sten December in den philharmonischem Concerte in Liverpool aufzutreten. Er beabsichtigt bei dieser Gelegenheit noch andere Städte Englands zu besuchen.

Der Violoncellist Coßmann in Weimar beabsichtigt eine Kunstreise nach Paris zu unternehmen.

Frl. Falconi hat im Verein mit der Hofkapelle in München ein Concert im k. Odeon gegeben.

Frl. Anna Kreyßel aus Dresden, Schülerin der Frau Börner-Sandrini, welche bereits in Dresden in einer Reihe von Concerten ihre musikalische Befähigung als Sängerin dargethan hat und wiederholt mit Beifall aufgetreten ist, hat in Prag, wohin sie zum Concert des Cäcilienvereines eingeladen war, außerordentlich gefallen. Sie sang die Arie aus dem „Barbier" und die Sopransoli in der „Meeresphantasie" von Lengerke, componirt von Sobolewsky. Ihre Stimme ist frisch und kräftig, Fleiß und Anlage sind unverkennbar, womit ein ansprechendes Aeußere sich verbindet, um sie allenthalben zu einer willkommenen Erscheinung zu machen. Man hofft, Frl. Kreyßel, die nebenbei auch sehr gute Harfenspielerin ist, (eine Schülerin der Frl. v. Winkel in Dresden), für Prag gewinnen zu können.

Musikfeste, Aufführungen. Schumann's Pilgerfahrt der Rose wird demnächst in Chemnitz von dem dortigen Singverein aufgeführt werden.

Neue und neueinstudirte Opern. Eine neue Oper: „Flucht und Gefahr" von dem dänischen Componisten Henrik Runge ist in Kopenhagen zwanzig Mal hintereinander mit großem Beifall gegeben worden.

Dem Vernehmen nach hat J. Rietz eine neue Oper unter der Feder. Dieselbe heißt: „die Geisterbräute," der Text ist von Moritz Horn.

Musikdirector Saupe hat bereits den Text zu Boisselot's Oper: Ne touchez pas la reine unter dem im Deutschen schlecht klingenden wörtlich übersetzten Titel: „Berührt die Königin nicht" noch einmal componirt. Die Oper wird in Chemnitz zur Aufführung kommen.

„Die schöne Gascognerin" heißt eine komische Oper von August Schäffer — dem Componisten des Polkaständchens, des feinen Wilhelm ꝛc. — welche im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater sehr gefallen hat.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem, in München jetzt lebenden Maler A. Kreling aus Osnabrück wurde im Auftrag des Königs von Hannover die große goldene Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft überreicht in Anerkennung des von Kreling meisterhaft ausgeführten Deckengemäldes in Oel im neuen Theater zu Hannover. Diese Auszeichnung ist um so bemerkenswerther, als Kreling, außer Marschner, bis jetzt der einzige hannoversche Künstler ist, welcher derselben gewürdigt wurde.

Todesfälle. In der Nacht vom 27sten auf den 28sten November starb hier die frühere Concertsängerin und spätere Lehrerin des Gesanges am Conservatorium Frau Bünau-Grabau.

Die Dresdner Hofcapelle hat eins ihrer ältesten und verdienstvollsten Mitglieder, den Kammermusikus Fürstenau am 18ten November durch den Tod verloren. Rühmlichst bekannt als Flötist und Componist, Vater und Lehrer einer Reihe talentvoller Musiker, war er namentlich als Zeitgenosse und Freund C. M. v. Weber's bekannt. Er hatte ihn auf seiner Reise nach England begleitet und war Zeuge seiner letzten Stunden in London. Fürstenau stand in allgemeiner Achtung, die man seinem Verdienst mit Recht gezollt hat. Er hinterläßt in seinen Söhnen würdige Nachfolger und ausübende Künstler, namentlich auf der Flöte.

Ebendaselbst starb am 22sten November der Hoforganist A. Alexander Klengel, geb. am 29sten Januar 1783.

Literarische Notizen. Johanna Kinkel — als Componistin unter dem Namen J. Matthieux bekannt — hat „Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht" veröffentlicht, welche in geistreicher Weise die musikalische Pädagogik überhaupt besprechen. Sie bringen auf genauere Kenntniß der Musikgeschichte und geben einen Versuch, die Harmonielehre populär zu behandeln, ein Verfahren, welches an W. Heinse's geistvolle Personification der Töne und Accorde erinnert.

Vermischtes.

Frau Birch-Pfeiffer ist in Coburg angekommen, und in der herzogl. Residenz abgestiegen, um, wie man sagt, dem Herzoge ein Libretto zu einer neuen Oper zu schreiben. Die ungünstige Aufnahme der herzoglichen Opern werden dem Arrangeur derselben, Hrn. Lampert in Gotha, zugeschrieben.

Diesen Winter werden in Gotha die neue Oper „Lanval" von dem dort wohnenden Musikdirector Wandersleb, und das dramatische Oratorium „Petrus" von A. Späth zur Aufführung kommen.

Mit dem englischen Schiffe „Berkshire" ist am 29sten Juni eine vollständige chinesische Theater-Einrichtung, sammt Schauspielern und Musikanten — im Ganzen 123 Personen — von China nach Californien abgegangen. Die Unternehmer, einheimische Kaufleute aus Canton, haben für Fracht, Schiffseinrichtung und Passagiergeld allein 2000 Pfd. Sterling bezahlt. Die Auswanderung der Chinesen nach Californien ist bereits so stark, daß dieses Unternehmen sich zu rentiren verspricht. „Westwärts zieht die Weltgeschichte", aber „ostwärts" zieht die Cultur des himmlischen Reichs der Mitte. Auch hier müssen die Chinesen etwas Besonderes haben, das ihren retrograden Bewegungen übrigens durchaus entspricht. Vielleicht erhalten wir noch ein chinesisches Theater nach Europa. Der Anfang ist bereits mit dem chinesischen Salon des Hrn. Chung-Ataï gemacht, der gegenwärtig in Dresden residirt. Ein chinesisches Theater in Deutschland dürfte übrigens mehr Interesse erwecken, als manche deutsche Bühne, auf der es „chinesisch" zugeht.

Während des Octoberfestes in München war das Hoftheater sehr ergiebig an Opern. Es wurde täglich gespielt vor einem mächtigen Andrang von Fremden und Einheimischen. Der erste Sonntag brachte den „verlornen Sohn", der zweite schloß mit dem „Propheten". Zwischen diesem echt Pariser Rahmen war Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum und Mozarts „Figaro" eingeschlossen. Dazu kam noch die neu einstudirte Oper Nabucodonozor von Verdi, die anderwärts in Deutschland, namentlich in Dresden, durchfiel, in München aber Glück zu machen schien. Doch findet man auch dort das Libretto zum Sterben langweilig, und der große Beifall des Publikums galt wohl theils nur den trefflichen Leistungen der Sänger und Sängerinnen, theils ist er auf Rechnung der Wirkungen des „Octoberfestes" zu schreiben.

Die Anwesenheit des Generals und Directors der kaiserl. russischen Hofsängerkapelle, v. Lwoff in Wien, verschaffte den Wienern Gelegenheit, sein „Stabat Mater", das unlängst in Stuttgart unter der persönlichen Leitung des Componisten mit Erfolg aufgeführt wurde, zum Vortheil des Tonkünstler-Pensionsinstituts am 21sten October zu hören. Die Solopartien waren in den Händen von Ander, Staudigl und Draxler, die Leitung des Chors und Orchesters hatte der Hofkapellmeister Aßmeyer übernommen.

Mit dem 1sten November haben die großen Abonnement-Concerte im Saale des königl. Odeon's zu München wiederum ihren Anfang genommen. Der Abonnementspreis, den früher 2 Gulden für 4 Concerte betrug, ist jetzt auf einen Kronenthaler (1½ Rthlr.) erhöht worden. Im Verhältniß zu dem Inhalt und der Ausführung dieser Concerte und im Vergleich mit anderen Concertabonnements, ist dieses erhöhte Abonnement noch immer sehr gering. Die Begründung, welche von Seiten der Akademie über diese Preiserhöhung gegeben wurde, ist interessant. Sie gesteht aufrichtig einen Mangel der bisherigen Odeons-Concerte ein, den das musikalische Publikum schon lange schmerzlich empfunden habe. Es wird im Programm ausgesprochen, daß fernerhin, um die Concerte auf der Höhe ihrer Geltung zu erhalten, und den Anforderungen der Zeit Genüge zu leisten, öfters große neuere Compositionen, Oratorien und ähnliche Tonwerke zur Aufführung gebracht werden sollen, was beim Aufwand größerer Mittel auch eine entsprechende Preiserhöhung erheische. Bisher sind in München nun äußerst selten moderne Compositionen aufgeführt worden, und der Chorgesang war gänzlich von den Odeonsconcerten ausgeschlossen. Schumann, Gade sind fast ganz unbekannt und von „Wagner" wurde noch kein Ton in München gehört!" Insofern ist die diesjährige Concertsaison für München epochemachend. Das 1ste Concert wurde mit Richard Wagner's Ouvertüre zum Tannhäuser eröffnet. Der Theaterintendant, Dingelstedt, der für die 1ste Aufführung des Wagner'schen Lohengrin zu Weimar einen Prolog gedichtet und persönlich vorgetragen, und während der Zeit seiner Wirksamkeit in München so viel Neues und Schönes geboten hat, wird, wie man hofft, im Verlauf dieses Winters auch eine Oper von Wagner zur Aufführung bringen.

Im zweiten Odeons-Concerte in München kam die neueste, achte Symphonie von Franz Lachner, zur Aufführung, welche auch in Wien mit Beifall vom Componisten selbst aufgeführt worden war, um dieselbe Zeit, als man ihn für Wien gewinnen wollte. Die Münchener Kritik nennt die Symphonie „eine verhaltene Oper", die, aus unbekannten Gründen, in einer Symphonie sich Luft gemacht hat!" Es soll viel französische Luft in der Composition wehen. Von Mendelssohn kam in demselben Concerte zum ersten Male das Finale aus Loreley zur Aufführung. Man vermißte den dramatischen Nerv und fand, daß die Composition zu sehr an das oratorienhafte streife. Den Schluß machte die dritte Leonoren-Ouvertüre von Beethoven. Trotz der etwas alten Programme sind offenbar diese Concerte die erste musikalische Macht für Süddeutschland geworden, da Stuttgart, Carlsruhe, Darmstadt, Augsburg, rc. Aehnliches nicht aufzuweisen haben. Das Concertwesen befindet sich in letzteren Residenzen noch immer in einem Zustand beneidenswerther Naivetät, von dem man in Norddeutschland kaum eine Ahnung hat. — In München hat die Aufführung von Schiller's Turandot mit Musik von Vincenz Lachner, am 12ten November außerordentlich gefallen. Die Ausstattung war ebenso prachtvoll, als man die

Ouvertüre und Zwischenakte reizend und charakteristisch fand. Auf das Münchner Urtheil ist jedoch darin nicht viel zu geben, weil sie zu specifische Lachnerianer sind, um unbefangen urtheilen zu können. Am 21sten November kam als Novität die Oper: „Der Traum einer Sommernacht" von Ambr. Thomas zur Aufführung. Für den 28sten November den Geburtstag des Königs, war des Sophokles König Oedipus, mit Musik von Franz Lachner gewählt.

Eine Sitzung des Theater-Comité's in Cöln beschloß kürzlich den Bau eines neuen Theaters auf dem Heumarkt, und brachte gleich am andern Tage die Zeichnungen auf die Hälfte des erforderlichen Capitals, von 120000 Thalern.

H. v. Kleist's Schauspiel, Prinz Friedrich v. Homburg, ist in Dresden wiederholt zur Aufführung gekommen. H. Marschner hat dazu Ouvertüre und Zwischen-Acte componirt, die Musik ist aber höchst oberflächlich gehalten. Das zweite Motiv der Ouvertüre ist dem aus der Ouvertüre zu Hans Heiling beinahe wörtlich abgeschrieben. Es scheint eine Dutzendarbeit zu sein, wie Marschner sie zuweilen liebt.

Wir gedachten vor einiger Zeit schon der Fürstin Marietta Piccolomini in Rom, welche Beruf oder Eitelkeit unwiderstehlich auf die Bretter trieb, die die Welt bedeuten. Sie folgt, trotz aller Anstrengungen ihrer Familie, unwiderstehlich den Reizungen des Ruhms. Wiewohl ihre Eltern sich jetzt darüber beruhigt zu haben scheinen, die Tochter auf der Bühne zu sehen, so können es doch mehrere Verwandte, natürlich auch der Cardinal Piccolomini, nicht über's Herz bringen, ihr Blut dem Beifall der Menge preisgegeben zu sehen. Ein Oheim hat sich jetzt bereit erklärt, die Mitgift der Marietta um 10000 Scudi zu erhöhen, wenn sie die eingeschlagene Künstlerlaufbahn wieder verlassen wolle. Vergebens — sie antwortete, sie würde sterben, wenn sie nicht mehr singen dürfte! Am 9ten November erntete sie wieder endlosen Beifall in Donizetti's Oper Don Pasquale. Diese romanhafte Familien- und Künstlergeschichte fängt an, auch außerhalb Italiens Aufmerksamkeit zu erregen.

Hector Berlioz ist beauftragt, zur Kaiserkrönung in Paris (Anfang December) in der Notre-Dame-Kirche sein dazu componirtes „Te Deum du Sacre de Napoléon III." zu dirigiren.

Mehrere Blätter hatten sonderbarerweise die Nachricht verbreitet, daß man das neue Theater in Hannover nach der ersten Aufführung habe schließen müssen, weil die innere Einrichtung unzweckmäßig sei. Bekanntlich haben aber die Vorstellungen bis jetzt ununterbrochen stattgefunden und die Zweckmäßigkeit des Gebäudes ist sogar einer der Hauptvorzüge des neuen Theaters. Die Ausbrütung dieser Zeitungsente ist daher ein unbegreifliches Naturereigniß.

Im großen Theater della Pergola in Florenz spielt und tanzt jetzt die bekannte Amerikanerin Maywood in dem Ballet: „Il sogno di un alchimiska", das Göthe's Faust entlehnt ist. (Musik unbekannt). Ballet und Tänzerin geben allabendlich ein überfülltes Haus. Man braucht nicht nach Italien zu gehen, um zu erfahren, daß ein Ballet mehr macht als die beste Oper.

In Paris beginnt schon die Aera der kaiserlichen Manieren. Kein orientalischer Fürst hat eine so freigebige Hand, wie Louis Napoleon, schreibt Jules Lecomte der Indépendance Belge. Nur der Czaar oder ein Scribe'scher Held der komischen Oper könnte noch Gratificationen austheilen, wie sie der „Kaiser" an die Personen ausgetheilt hat, die bei dem neulichen sehr solennen, aber sehr langweiligen Huldigungsabend der großen Oper mitgewirkt haben. Aber auch hierbei war die Vertheilung der Güter eine ungleiche, um nicht zu sagen ungerechte. Der „Poet" erhielt nur eine goldene Tabatière von 5- bis 600 Fr. an Werth, der Componist der Cantate, Massé, einen Brillantring im Werth von 2000 Fr., und der Director, Roqueplan, eine prächtige goldene Dose mit Portrait in Diamanten, im Werth von 4000 Fr. Und was wäre doch seine Festcantate ohne „Poeten"! Die Tänzerin Cerrito erhielt den höchsten Preis, eine Broche von 5000 Fr. an Werth! Die Beine werden doch immer am Besten bezahlt. Roger bekam eine Diamantnadel für 1200 Fr., Mad. Tedesco ein Armband für 3000 Fr. Niemand ward vergessen, und die Präsente belaufen sich im Ganzen auf 40,000 Fr. Da lohnt es sich doch noch der Mühe, Festcantaten aufzuführen! Den Herren wurden die Geschenke vom Ceremonienmeister Feuillet de Conches, den Damen von dem Marquis v. Toulongeon, Ordonnanz-Officier und Jagd-Capitain, überbracht.

Wagner's „Tannhäuser" soll nun auch in Prag an die Reihe kommen. Der Prager Regisseur war bei der Aufführung in Dresden gegenwärtig, um die musterhafte Inscenesetzung kennen zu lernen.

Ole Bull hat kürzlich zu Philadelphia den Eid als Bürger der nordamerikanischen Republik geschworen. Ob er sich als solcher auch noch „Ritter des Vasa-Ordens mit Brillanten" nennen wird?

Spohr wünschte gern bei der neulichen Aufführung seines Faust in Weimar zugegen zu sein, erhielt aber vom Kurfürsten nicht einmal einen Urlaub von zwei Tagen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Cantaten, Psalme, Messen 2c.

F. G. Klauer, Tempelklänge. Eine Sammlung von leicht ausführbaren Motetten, Hymnen, Cantaten und anderen geistlichen Gesängen zu sämmtlichen hohen Festtagen so wie zu allen anderen kirchlichen Gelegenheiten, für gemischten Chor. Zum Gebrauche für kirchliche Sängerchöre, Singvereine, Schulanstalten 2c. 2tes Heft. Eisleben, Kuhnt. Partitur und Stimmen 20 Sgr., die Stimmen allein 15 Sgr., jede Stimme einzeln 3¾ Sgr., die Partitur allein 7½ Sgr.

Schon bei Erscheinen des ersten Heftes dieser Sammlung haben wir uns anerkennend über dieselbe ausgesprochen, und wir können auch dieses zweite Heft angelegentlich empfehlen.

F. W. Jähns, Op. 40. Ave Regina für gemischten Chor. Dresden, Brauer. 15 Ngr.

Eine kirchlichen, wie weltlichen Gesangschören sehr zu empfehlende Composition, in welcher neben einer geschickten Handhabung der Mittel und eines größtentheils richtigen Treffens des kirchlichen Tones das melodische Element sehr zur Geltung kommt. Die ungezwungene und natürliche Stimmenführung macht das Werk den verschiedenen Gesangschören leicht zugänglich; es werden diese in diesem Werke ein sehr lohnendes Stück finden.

Für die Orgel.

E. Heutschel, Evangelisches Choralbuch, enthaltend eine Auswahl von 210 der gangbarsten Kirchenmelodien mit vielen Varianten. Vierstimmig für die Orgel gesetzt und mit Zwischenspielen versehen. Dritte vermehrte und umgearbeitete Auflage. 1stes Heft. Leipzig, Merseburger. 15 Sgr.

Dieses mit vieler Sachkenntniß geordnete und bearbeitete Choralbuch hat mit Recht eine so allgemeine Anerkennung gefunden, daß in nicht zu langer Zeit zwei Auflagen davon vergriffen wurden. Es enthält dieses erste Heft 55 Choralmelodien; die mit äußerster Sorgfalt gegebenen Varianten werden für jeden Sachverständigen von Interesse sein. Das ganze Werk wird aus vier Heften bestehen und schon im nächsten Monate vollendet sein.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

F. Liszt, Elégie sur des motifs du Prince Louis de Prusse pour le Piano. Berlin, Schlesinger. ⅔ Thlr.

— —, Ab-Irato. Etude de Perfectionement de la méthode des méthodes pour le Piano. Ebend. ½ Thlr.

Es sind dies neue, vom Componisten selbst umgearbeitete und verbesserte Ausgaben der bekannten Liszt'schen Werke, welche wir den Freunden und Verehrern Liszt's angelegentlich empfehlen. Die äußere Ausstattung derselben ist sehr geschmackvoll.

J. C. Eschmann, Op. 13. Concert-Etüde für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

— — —, Op. 14. Frühlingsblüthen. Acht kürzere und leichtere Phantasiestücke für das Pianoforte. Ebend. 1stes Heft 22½ Sgr., 2tes Heft 17½ Sgr., 3tes Heft 15 Sgr.

— — —, Op. 15. Lyrische Blätter für das Pianoforte. Zweite Sammlung. Ebend. Heft 1. 20 Sgr., Heft 2. 17½ Sgr.

— — —, Op. 17. Lebensbilder. Zwölf lyrische Tonstücke für das Pianoforte. Ebend. 2½ Thlr.

Aug. Horn, Op. 5. Vier Charakterstücke für das Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 22½ Sgr.

Lieder und Gesänge.

W. A. Mozart, An Chloe. (Auswahl beliebter Gesänge und Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte.) Offenbach, André. 18 Kr.

Das Mozart'sche Lied ist hier nach C-Dur transponirt, und auf diese Weise Altisten und Baritonisten zugänglicher gemacht.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 24. Den 10. December 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. $2\frac{1}{3}$ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Sechster Brief.

Physikalische und chemische Musik.

(Fortsetzung.)

Seitdem Chladni auf diese, durch Stöße ohne klingenden Körper erzeugten Töne, die wir kurz Stoßtöne nennen wollen, aufmerksam gemacht hat*), sind viele derartige Erscheinungen aufgefunden worden, ohne daß ihre Anzahl als bereits erschöpft, oder ihre Entstehung als allenthalben vollkommen begründet bezeichnet werden könnte.

Eine besondere Art von Stoßtönen sind die Klirrtöne, die Folge von Schlägen eines festen Körpers auf einen andern, die wir bei den Schwingungsarten der Saiten betrachten werden. Zu den Stoßtönen gehören ferner die Töne rotirender Axen, welche Cagniard Latour vermittelst eines eigenen Apparates (moulinet à battements)**) studirt und gefunden hat, daß diese Töne, deren Schwingungszahlen der Anzahl der Umdrehungen gleichkommen, von Stößen herrühren, welche die, nie ganz gleichmäßig abgedrehten Axen, auf ihre Lager dann ausüben, wenn die Geschwindigkeit auf ein gewisses Maaß angewachsen ist.

*) Poggendorf's Annalen, 1826. Bd. 8. S. 453.
**) Comptes rendues. XXXII. 168, vom Jahre 1851.

Die Töne fliegender Insekten sind von Chladni als eine Folge des gleichförmigen Flügelschlages gegen die Luft und der dabei entstehenden Reibungen erkannt, und von Burmeister*) näher untersucht worden. Je schneller diese Thiere fliegen, desto höher der Ton. Da die, jedem Ton zukommende Schwingungszahl bekannt ist, so kann man aus dem hohen Ton eines solchen Thieres auf die enorme Geschwindigkeit der Bewegung ihrer Brustmuskeln schließen, welche sich in der Sekunde mehrere tausend Mal zu strecken vermögen, während ein englischer Renner dies nur fünf Mal in derselben Zeit vermag.

Im täglichen Leben begegnen uns Fälle von Stoßtönen, auf die wir weniger achten. So das Sausen und Zischen, welches durch schnelles Hauen in die Luft vermittelst eines Stabes hervorgebracht wird. Schlägt man mit der schmalen Seite eines Lineals, so ist der Ton höher, als bei dem Schlag mit der breiten Seite. Einigermaßen bestimmbare Töne können auch durch einen Peitschenschlag und ähnliche Explosionen hervorgebracht werden. Hierbei ist die Thatsache merkwürdig, daß ein einfacher Stoß auf die Luft diese, allerdings unvollkommenen Töne er-

*) Poggendorf's Annalen, 38. S. 283.

zeugt; dies ist nur durch die Erfahrung erklärlich, daß die Wirkung auf das Gehör, auch wo in ganz freier Luft kein Echo oder Nachhall stattfindet, doch immer nicht nur augenblicklich ist, sondern eine gewisse Zeit hindurch dauert. Daß hier eine, in der Luft durch einen Stoß erregte Schallwelle mehrere nachfolgende veranlaßt, welche die Wirkung verlängern, und durch ihre Summe ein Ton ähnliches Geräusch erzeugen, stimmt mit den Beobachtungen der Gebrüder Weber überein*), welche durch einen Stoß funfzig Wasserwellen erregten, wodurch die Möglichkeit erwiesen ist, daß ein energischer Luftstoß eine größere Anzahl Luftwellen erzeugen könne.

Vor Kurzem hat Baudrimont**) noch bemerkt, daß, wenn man versucht, in der Nähe eines Eisengitters mit einer Peitsche zu knallen, man statt des gewöhnlichen scharfen knallenden Tones nur ein eigenthümliches Zischen vernimmt. Entfernter stehende Personen hörten sowohl den Knall, als auch das Zischen.

Wenn eine abgeschossene Kugel durch die Luft saust und pfeift, sodaß bei Gefechten von einer Musik der Kugeln gesprochen wird, (welche für das betreffende zuhörende Publikum übrigens nicht sehr reizend sein soll), und wenn dabei Chladni bemerkt, daß die Höhe oder Tiefe des Kugelgesanges theils von der Größe theils von der Geschwindigkeit der Kugel abhängt — so ist man geneigt, diesen Ton mit dem der rotirenden Axen in ihren Lagern zu vergleichen, da die Kugel beim Abfeuern in der That in rotirende Bewegung gesetzt wird und nie vollkommen rund ist.

Derartige Phänomene, welche Jeder beobachten und durch eigene Erfahrungen vernehmen kann, mögen an sich sehr unbedeutend erscheinen. Sie gewinnen aber an Interesse durch den Zusammenhang der Erscheinungen, und durch ihr Unterordnen unter allgemein gültige Naturgesetze, welche den Schlüssel zu Thatsachen geben, die ebenso räthselhaft, als jene gleichgültig erscheinen können.

Dahin rechnen wir die chemische Musik, und die Musik der Wärme und Electricität, welcher wir schließlich noch unsere Aufmerksamkeit zuwenden wollen, bevor wir das Gebiet der Naturstimmen und Stoßtöne verlassen, um uns dem eigentlich musikalischem Gebiete der stehenden Schwingungen ausschließlich zu widmen.

Schon die alten Chemiker kannten das, nur in Gasform vorkommende, unter allen wägbaren Stoffen leichteste Element, den Wasserstoff, der ein Hauptbestandtheil des Wassers und fast aller organischen Körper ausmacht. Mengt man zwei Maaß Wasserstoff mit einem Maaß Sauerstoff, so erhält man das bekannte Knallgas, welches bei seiner Entzündung mit starker Explosion und Wärmeentwickelung sich plötzlich in Wasser umwandelt. Wenn man aber in einem Fläschchen, (durch Aufgießen von verdünnter Schwefelsäure auf Zink) Wasserstoff erzeugt und durch ein dünnes Röhrchen entweichen läßt, so kann man das Gas ganz gefahrlos entzünden. Es verbindet sich dann langsam mit dem Sauerstoff der Luft und brennt mit heißer, aber wenig leuchtender Flamme. Dieses kleine Licht nannten die alten Chemiker höchst zweideutig „lumen philosophicum."

Unserer Zeit war es vorbehalten, dieses lumen zu neuen, und zwar musikalischen Ehren zu bringen. De Lüc*) entdeckte zufällig, als er das, beim Verbrennen des Wasserstoffes gebildete Wasser in einem Kolben auffangen wollte, und darum den offenen Hals des Glaskolbens über die Flamme hielt, daß ein Ton entsteht. Sogleich nach Bekanntwerden dieser sonderbaren Entdeckung wurde dieser Versuch vielfach wiederholt und bestätigt. Man fand, daß man immer einen Ton erhielt, wenn man Röhren aus Glas, Metall, selbst aus Holz und Papier (die entweder oben offen oder geschlossen sein konnten, aber immer von gewisser Weite und Länge sein mußten), über die Wasserstoff-Flamme hielt, so daß diese ein Stück innerhalb des Rohres sich befindet. Man fand ferner, daß auch andere brennbare Gase, namentlich Kohlenoxyd, ölbildendes Gas, Kohlenwasserstoffgas, Weingeist- und Aethergas, dieselbe Tonerzeugung bewirkten, daß aber Wasserstoff das Phänomen am deutlichsten und bestimmtesten zeigte. Der Ton ist anfangs summend und geht dann in einen scharfen Klang über, welcher sogar dem Gehör beschwerlich werden kann. Mit Veränderung der Stellung der Flamme in der Röhre ändert sich die Tonhöhe.

Man hat zur Erklärung dieser Erscheinung eine ganze Reihe von Hypothesen aufgestellt, aus denen wir die berühmtesten, von Chladni**) und Faraday***) hervor haben wollen. Chladni entschied sich dafür, daß der tönende Körper die Luftsäule im Innern des Gefäßes sei, indem die Gasverbrennung die Luftsäule auf gleiche Weise in Schwingungen versetze, wie dies bei den Blasinstrumenten

*) Weber, Wellenlehre §. 80 ff.
**) Comptes rendues, XXXII. 831.

*) Neue Ideen über Meteorologie, I. 138. §. 200. Nach Muncke soll Higgins schon 1777 die nämliche Erscheinung beobachtet haben.
**) Neue Schriften der Gesellschaft der Naturfreunde. Berlin 1795, I. 125.
***) Annales de Chimie et Physique, VIII. 363.

geschieht. Für diese Erklärung spricht namentlich der Umstand, daß der Ton bei der Verbrennung derselbe ist als wenn man in das betreffende Rohr hineinbläst.

Dem entgegen steht die Faraday'sche Erklärung. Faraday nimmt an, daß die Verbrennung des Wasserstoffes in der Luft Nichts Anderes sei als eine ununterbrochene Reihe kleiner, unter gewöhnlichen Umständen nicht hörbarer Explosionen, welche aber so schnell hinter einander folgen, daß sie in der umschließenden Röhre, deren Wand eine angemessene Resonnanz giebt, als Ton gehört werden. Nach dieser Erklärung gehört also das Phänomen in die Reihe der Stoßtöne, und nicht, wie Chladni will, in die der Blasinstrumente.

Mag man sich nun der einen oder andern Hypothese anschließen, so beweist uns dieses Phönomen doch von Neuem, wie unendlich mannigfaltig die Art und Natur der tonerregenden Mittel sei. Man nannte diese, durch das lumen philosophicum angeblasenen Glasröhren die chemische Harmonika, da ihr Ton dem der Glasharmonika ähnlich ist, und verfehlte nicht, diese Harmonika als musikalisches Instrument in Vorschlag zu bringen.

Professor Dewhurst in England construirte daraus wirklich ein musikalisches Instrument, für das er, noch ehe es zur Ausführung kam*), den Namen, Hydrogaseon, gefunden hatte. Es sollten mehrere verschieden gestimmte gläserne Röhren in einem Rohre angebracht werden, in welches dann Gasströme von verschiedenem Durchmesser geleitet würden. Doch hat sich Chladni gleich anfangs aus triftigen Gründen gegen derartige Instrumente erklärt.

Müller bemerkte**), daß, wenn man einen Apparat anbringen könnte, um mitten im Wasser kleine Blasen von Knallgas zu entzünden, welche rasch aufeinander folgen, man sicher ein sehr intensives Geräusch, vielleicht Töne erhalten würde, ohne daß dabei überhaupt ein fester Körper thätig wäre. Dies giebt einestheils den Beweis, daß man durch Stöße, auch ohne feste Körper, Schallschwingungen in Flüssigkeiten erzeugen kann; andern theils würde dieser Versuch die Theorie Faraday's über die chemische Harmonika bestätigen.

Dieser chemischen Musik ähnlich scheinen die Töne zu sein, welche in Röhren von geringer Weite dann entstehen, wenn man eine, an ihrem Ende angeblasene Glaskugel bis zu 300° erhitzt. Hier ist es aber entschieden, daß die Wärme die Tonerzeugung bewirkt. Lordhauß*), welcher das Phänomen neuerdings, ausführlich studirte, hat bewiesen, daß die Luft in der Glasröhre der tönende Körper sei, welche in diesen, durch Erhitzung tönenden Apparaten nach den nämlichen Gesetzen schwingt, wie in einer gedeckten Orgelpfeife. Die Luftsäule wird in Vibrationen versetzt, welche sogar dann noch fortfahren den Ton zu erzeugen, wenn die Hitze der Kugel im Abnehmen begriffen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Ein dritter Ausflug nach Weimar.

Von

F. Brendel.

(Schluß.)

Dem Gesagten zufolge erhellt, wie man von der Forderung einer höheren künstlerischen Einheit, von einer harmonischen Gruppirung der Theile fast ganz absehen muß; es liegt in der Natur der Sache, in der Natur der gewählten Formen, daß eine solche nicht wohl erreicht werden konnte. So nehmen auch die Nebenpartien im Faust einen überwiegenden Raum ein, während die Hauptsache in den Hintergrund tritt. Man kann dieß unumwunden eingestehen, ohne Berlioz zu nahe zu treten, denn er hat so Vortreffliches im Einzelnen sowohl, als auch was Geist und Charakter der Auffassung im Ganzen betrifft, geleistet, daß sein Verdienst immer noch ein Großes bleibt. Bedenkt man, welche Schwierigkeiten Berlioz als Franzosen entgegenstanden, indem er es unternahm, gerade die innerlichsten Stoffe sich anzueignen, und zu bearbeiten, so muß man bewundern, was er geleistet hat. In Romeo und Julie tritt uns eine Gluth, eine Schwärmerei entgegen, Shakespeares würdig; so in den hinreißend schönen Strophen mit Chor für Alt-Solo, in der Einleitung, in den späteren Liebesscenen. Tief ergreifend ist jenes kunstreiche Musikstück mit der Ueberschrift: Juliens Leichenbegängniß, imposant der Schluß, obschon in der Gestalt, wie er hier vorgeführt wurde, zu gedehnt; irre ich indeß nicht, so war hier Etwas gestrichen, ein Umstand, der zur Erklärung des Monotonen dieses Schlusses dient. Das Instrumental-Scherzo endlich, welches den Namen „Königin Mab" führt, ist diejenige von Berlioz's Compositionen, welche überall, wo sie aufgeführt wurde, zuerst und am meisten gezündet hat. Ich bin des Eindrucks

---

*) Mechanics Magazine 1833. No. 499.

**) Pouillet-Müller's Physik, 4te Aufl. I. 345.

*) Poggendorf's Annalen. LXXIX, 1.

derselben noch nicht ganz sicher, da ich sie nur ein Mal hörte; ich blieb zweifelhaft ob wir hier eine Virtuosenleistung, was Instrumentation betrifft, oder eine wirklich poetische Schöpfung vor uns haben. Es war dieser zweifelhafte Eindruck für mich auch aus dem Grunde nicht wohl anders möglich, da die zwar sehr gute Ausführung doch noch nicht jene zweifellose Sicherheit, jene Leichtigkeit der Darstellung, jenes glückliche Gelingen zeigte, welches nothwendig ist, um den Zuhörer ganz in die Region ungestörten Genusses zu erheben. Ich spreche damit durchaus keinen Tadel aus, denn um in der Darstellung bis zu diesem Punkte zu gelangen, ist eine jahrelange Vertrautheit nothwendig. Unsere Orchester müssen sich überhaupt erst, eben so wie es einst bei Beethoven der Fall war, an die Forderungen, die Berlioz an sie stellt gewöhnen. Insbesondere ist es das rhythmische Element, welches Schwierigkeiten bereitet. Es fehlt unsern deutschen Orchestern bei aller Gewöhnung an Präcision doch noch das Exacte, welches dem Franzosen natürlicher ist. Der Deutsche hat immer eine gewisse Neigung zum Sichgehen lassen. — Muß ich nun schon in Romeo und Julie diese tiefinnerliche Seite hervorheben, so erscheint dieselbe fast noch gesteigert in der Faustmusik. Am meisten begegnen wir hier einem deutschen Sinne, ja einer deutschen Naturanschauung. Es fehlt auch hier nicht an Frappantem, an das man sich erst gewöhnen muß, wir erblicken auch hier das eigenthümlich Gestaltete französischer Auffassung, es ist jedoch hier zugleich eine uns verwandte Seite so entschieden ausgeprägt, daß man, insbesondere wenn man mit der bisherigen Vorstellung von Berlioz zu diesem Werke herantritt, den Tonsetzer kaum wieder erkennt. In dem Chor der Sylphen und Gnomen namentlich hat derselbe Ausgezeichnetes geleistet; man hat hier unmittelbar das Bewußtsein poetischer Eingebung, mehr noch, als bei der „Königin Mab."

Ueber die Oper „Benvenuto Cellini" haben diese Blätter schon im vorigen Bande den Anfang eines ausführlichen Berichtes gebracht. Leider ist derselbe bis jetzt unvollständig geblieben, doch hat mir der Hr. Verfasser die Versicherung gegeben, baldigst den noch fehlenden Schluß liefern zu wollen. Ich kann mich darum hier um so mehr auf die Angabe einiger Hauptgesichtspunkte beschränken, als ein einmaliges Anhören, dem Reichthum dieser Musik gegenüber, überhaupt nur erst eine flüchtige Orientirung ermöglicht.

Daß ich die Oper den im Concert gehörten Tonstücken gegenüber in zweite Linie stellen möchte, habe ich schon bemerkt. Jedenfalls sind die Letzteren, sicher wenigstens die Faustmusik, späteren Ursprungs, und auch dieß würde erklären, wenn mir diese reifer, abgeklärter erschienen, während die Oper noch zu sehr den Charakter eines früheren Werkes trägt, noch nicht diese freie Entfaltung der Kräfte zeigt. Trotz alle dem tritt uns in dieser Musik ein solcher Reichthum entgegen, daß man hier ganz eigentlich das Bewußtsein hat, einem Koloß gegenüber zu stehen. Sie ist für das erste Hören überwältigend, denn man weiß öfter gar nicht, was man zuerst darin erfassen soll. Ich sage dieß freilich nicht im ausschließlich lobenden, ich sage es zugleich im tadelnden Sinn. Wohl gewahren wir sogleich eine feste Charakterzeichnung, aber diese Festigkeit erscheint häufig zugleich als identisch mit einer gewissen Starrheit und Verbissenheit, welcher Leichtigkeit, Liebenswürdigkeit und Eingänglichkeit fern liegen. In der Instrumentation herrscht ein außerordentlich großes individuelles Leben; das blühende Colorit Wagner's aber habe ich darin nicht gefunden. Mit dem Ungesangmäßigen in der Behandlung der Singstimmen, worüber neuerdings viel Geschrei erhoben wurde, hat es in Etwas seine Richtigkeit, indeß doch kaum in einem höheren Grade, als z. B. im Fidelio der Fall ist. Was die Form betrifft, so ist sie im Ganzen noch die der alten Oper, und neuere Forderungen sind daher hier noch nicht anzulegen. Daß der Text großen Mängeln unterliegt, obschon der Stoff an sich gar nicht ungeeignet erscheint, ist in dies. Bl. schon ausgesprochen worden. Die früheren vier Acte sind jetzt in drei zusammengezogen, wodurch freilich wieder Uebelstände anderer Art entstanden sind. Wie die Sachen einmal stehen, ist dieß nicht mehr zu ändern, und man muß sich daher genügen lassen an dem, was jetzt noch zu verbessern thunlich erschien. Indem ich hier das Ergebniß meiner ersten, flüchtigen Bekanntschaft ausspreche, ist es möglich, daß ich von dem Concert schon für den Augenblick vollständig gesättigt, der Oper nicht mehr dieselbe frische Empfänglichkeit entgegenbrachte. Ich ersuche deßhalb unseren Weimarischen Hrn. Berichterstatter, hier, wenn nöthig, zu berichtigen. Möge sich indeß auch ein genauer eingehendes Urtheil gestalten wie es wolle, ein großes Meisterstück enthält die Oper, was unter allen Umständen Anerkennung verdient, ja was allein schon die Aufführung derselben rechtfertigen würde. Es ist dieß das zweite Finale, der Carneval, durch seine kunstvolle Architektonik, durch die außerordentliche Klarheit bei der größten Mannichfaltigkeit. Dieß Finale wird in aller Opernmusik nur wenige seines Gleichen finden.

Bezüglich der Ausführung, so muß ich zunächst des wohlthuenden Eindrucks gedenken, den das Weimarische Kunstleben im Allgemeinen auf den Fremden macht. Es waren große Anstrengungen erforderlich gewesen, um diese schwierigsten Werke in so kurzer Frist zur Aufführung zu bringen. Aber nirgends war

eine geistige Ermüdung sichtbar, im Gegentheil zeigte sich das Orchester frisch und von Begeisterung erfüllt. Mehrere Schüler Liszt's, v. Bülow, Pruckner, Klindworth wirkten darin beim Triangel, den antiken Cymbeln, den Becken u. s. w. mit; ich erwähne dieß, weil auch darin ein Beleg für das einmüthige Zusammenwirken zu finden. Auch die Sänger betheiligen sich in der Mehrzahl mit lebhaftem Interesse, und insbesondere sind hier, wie immer, Herr und Frau v. Milde rühmlichst zu nennen. Die Aufnahme beim Publikum war in einem Grade eine enthusiastische, wie ich sie nicht entfernt erwartet hatte. Der Kenner solcher Dinge unterscheidet leicht einen gemachten Beifall von einem thatsächlichen, das ganze Haus erfüllenden. Ein solcher war insbesondere im Concert vorhanden, das überhaupt zahlreicher besucht war als die Oper, die in derselben Woche freilich schon zum zweiten Male gegeben wurde. Berlioz hat bisher in Deutschland noch keine solche Aufnahme gefunden. Er wurde an jedem Abend zwei Mal gerufen, der Rakoczymarsch und der Gnomenchor im Faust Dacapo verlangt. Daß es zur Zeit noch nicht ganz an gegnerischen Stimmen fehlt, liegt auf der Hand; die Majorität des Publikums indeß ist jedenfalls vollständig gewonnen. Welche Ausdauer, welcher Muth für Liszt dazu gehört hatten, diesen Erfolg zu erzielen, die Oper insbesondere dem deutschen Publikum zugänglich zu machen, dieß wurde mir bei der Beschaffenheit dieses Werkes und im Hinblick auf die Verhältnisse klar. Nur möglich war es, wenn man, des endlichen Erfolges sicher, unbekümmert um alles Geschrei, wie er es gethan, unverrückt das hochgesteckte Ziel im Auge hält. Sehr glücklich insbesondere erschien mir die Wahl der aufgeführten Werke. Für Berlioz's reine Instrumentalsachen, wenigstens für Viele derselben, ist zunächst wohl kaum der Eingang in Deutschland zu hoffen; diese Gesangscompositionen liegen näher, und dürften vielleicht auch das Bedeutendste, zugleich dasjenige sein, worin die fremde Nationalität uns minder schroff entgegentritt.

Ein heiteres, geistig belebtes Festmahl am 22sten November schloß die schöne künstlerische Feier. Marr, Genast, Griepenkerl, v. Bülow u. A. brachten Toaste aus; Liszt und Berlioz ebenfalls, die dargebrachte Begrüßung beantwortend. Griepenkerl's Toast, der die auch von uns oben schon erwähnte Einmüthigkeit in dem Kunstleben Weimar's, die Hingebung an die Sache, die dort überall bemerkbar, hervorhob, gab Liszt Gelegenheit, sich überhaupt über sein Wollen auszusprechen, Genast charakterisirte in Berlioz insbesondere die Richtung auf Wahrheit in seinem Streben, u. s. f. Auch an äußeren Zeichen der Anerkennung fehlte es nicht. Der Hof hatte Berlioz den Weimarischen Orden vom weißen Falken verliehen, die Kapelle überreichte ihm durch Coßmann beim Diner einen silbernen Tactirstab. Gleichzeitig war im Saale ein neugefertigtes Bildniß von Berlioz, ein Basrelief in Gyps, ausgeführt von Hrn. v. Hoyer, aufgestellt.

So ist, nach dem Berlioz lange Jahre mit unerschütterlicher Consequenz und Ausdauer an dem als wahr Erkannten festgehalten hat und lieber der ärgsten Verkennung sich aussetzte, als daß er sich bequemte Concessionen zu machen, jetzt die Zeit gerechterer Würdigung für ihn gekommen. Er wird, so weit ich jetzt beurtheilen kann, zwar nicht die Stellung eines selbstständigen Mittelpunkts in Deutschland einnehmen, seine Werke werden nicht zu so fest stehenden Bestandtheilen des Repertoirs gemacht werden können, wie die unserer ersten Meister, aber er wird als ein höchst bedeutendes Glied in der Entwicklung unserer neuesten Musik anerkannt werden müssen, und unsere Concerte werden von jetzt an nicht länger sich gegen ihn absperren dürfen. Insbesondere erscheint seine Faustmusik zur Einführung geeignet, und es ist deßhalb zu wünschen, daß dieselbe bald im Druck erscheinen möge. Man versuche es, und vorausgesetzt, daß man mit der nöthigen Vor- und Umsicht verfährt, so wird der Erfolg nicht ausbleiben. Zu wünschen ist dieß selbst im eigenen Interesse unserer Concertdirectoren, denn wie die Sachen jetzt stehen, gelten von ihnen jene Worte des Mephistopheles in Göthe's Faust, wo er einen „Kerl der speculirt mit einem Thier auf dürrer Haide," vergleicht, „von einem bösen Geist im Kreis herumgeführt, und rings herum ist schöne, fette Weide." So beschränken sich unsere Concertdirectoren auf das magerste Repertoir, auf an sich zwar zum Theil ausgezeichnete aber für den Moment zum Ueberdruß gehörte Werke, während sie eine große Menge des Trefflichen, was die neueste Zeit hervorgebracht, ganz unbeachtet lassen.

Ein den anwesenden Fremden versprochenes Streichquartett kam in Folge großer Ermüdung einiger der betheiligten Herren nicht zu Stande. Dafür hörten wir von Hrn. Winterberger auf der Orgel in der Stadtkirche recht gut vorgetragen Liszt's Prophetenphantasie. Hr. v. Bülow erfreute privatim durch einige Pianofortevorträge, u. A. die Tannhäuser-Ouvertüre nach dem Arrangement von Liszt, eines der gewaltigsten Stücke für Pianoforte, das er meisterhaft spielte.

Zum Schluß sei es mir gestattet, bei gegebener Veranlassung noch einmal auf eine Bemerkung, die ich im Eingange dieses Artikels machte, zurückzukommen. Ich bezeichnete dort als eine der wichtigsten

Aufgaben einer musikalischen Zeitung die Förderung des Neuen, überhaupt Dessen, was noch nicht zur Anerkennung gelangt ist. Es ist natürlich, daß bei einer solchen Tendenz ausreichend besprochenes Aelteres momentan in den Hintergrund tritt, natürlich auch, wenn jenes nicht ausschließlich festgehalten werden kann, im Gegentheil in der raschen Folge der Erscheinungen das schon Festgestellte sich modificirt, wenn das Aeltere durch das Neue ergänzt wird. Man würde uns indeß sehr ungerecht beurtheilen, wenn man meinen wollte, daß wir, sobald eine neue Erscheinung auftritt, uns von der älteren abzuwenden gewohnt wären, wenn man meinen wollte, daß wir einer einmal ausgesprochenen Ueberzeugung untreu würden. Ich habe hier insbesondere R. Schumann, die Stellung, welche diese Bl. früher ihm gegenüber einnahmen, im Sinne. Man weiß, daß wir früher lange Zeit hindurch unter den damals erst emporstrebenden Künstlern in Schumann die bedeutendste musikalische Erscheinung der Gegenwart erkannten, man weiß auch, daß neuerdings unsere Wege etwas auseinander gegangen sind, und einzelne Mitarbeiter dieser Bl. Veranlassung genommen haben, hin und wieder gegen ihn zu polemisiren. Es hat sich Dieser und Jener über diese Wendung gewundert, ja man hat gesagt, daß wir selbst unserer früheren Ueberzeugung auf solche Weise entgegengetreten sind, daß wir niederreißen, was wir früher gebaut hatten. Ich benutze diese Gelegenheit, zu erklären, daß an alle Dem kein wahres Wort ist. So viel ist richtig, daß mehrere der neuesten Werke Schumann's nicht mehr die frühere Sympathie in uns erweckten, und daß diese Bl. Veranlassung genommen haben, dies auszusprechen. Ist aber jetzt unsere Stellung eine einigermaßen polemische, so hat diese doch stets das Bewußtsein des Großen und Schönen, was Schumann geleistet hat, zur Voraussetzung. Wir halten durchaus fest an Dem, was wir früher gesagt haben, und nur in dem Urtheil des Augenblicks ist eine Veränderung eingetreten. Man hat bisher, offen sei es ausgesprochen, von einer freien und unabhängigen Kritik auf musikalischem Gebiet, von einer Kritik, die sich nicht scheut, auch dem Freunde wehe zu thun, wenn es die Sache, wenn es die Ueberzeugung fordert, die im schlimmsten Fall, wenn auch mit Schmerz, ein schönes persönliches Verhältniß zum Opfer bringt, noch keine rechte Erfahrung gehabt. Unsere Kritik ist thatsächlich, so oft sie auch einen Anlauf zu fester Haltung und unabhängiger Stellung nahm, immer wieder irgend welchen Einflüssen unterlegen, und darin untergegangen. Das ist insbesondere das Unglück gewesen, daß man stets, statt die Person der Sache unterzuordnen, das Umgekehrte gethan hat, daß man, statt im weiteren Fortgang genau den Moment zu erkennen, wo beide Interessen sich scheiden, immer bestrebt gewesen ist, dieselben, auch wenn sie sich widerstrebten, vereinigt zu erhalten. Die Treue für die Person ist sehr häufig eine Untreue an der Sache geworden, während doch das Persönliche der Oeffentlichkeit gegenüber ein unwichtigeres Moment ist. Jenes Cliquenwesen, welches unsere musikalischen Zustände untergräbt, hat darin seine Entstehung gefunden, und wird leider von Vielen noch immer unterstützt. Solchen Zuständen gegenüber habe ich immer als Ziel meines Strebens vor Augen gehabt, unbekümmert um mein subjectives Wohlbefinden und die Vortheile oder Nachtheile, welche mir daraus erwuchsen, allein der Sache zu leben. Ich habe die Aufgabe einer unabhängigen und unparteiischen Kritik darin gefunden, mit den Erscheinungen fortzugehen, nicht aber darin, bei veränderten Zuständen, welche das früher Gesagte einer neuesten Wendung gegenüber nicht mehr in dem Grade gelten lassen, hartnäckig daran festzuhalten. Ich vermag nur in einem solchen Verhalten geistige Regsamkeit und Lebendigkeit zu erblicken, und was auf diese Weise leicht als Untreue gegen die Person, als Untreue gegen die eigene frühere Ueberzeugung erscheint, ist im Gegentheil das härteste Opfer, welches der Sache dargebracht wird. Aehnliches gilt auch von einem Verfahren, welches, so lange eine Erscheinung neu und unerkannt oder nur zum Theil erkannt dasteht, diese vorzugsweise accentuirt. Ist Das, was auf diese Weise hervorgehoben wird, später Gemeingut geworden, wie dies z. B. gegenwärtig in Bezug auf Schumann der Fall, so hört von selbst die Nothwendigkeit auf, insbesondere darauf Gewicht zu legen. Eine solche Erscheinung tritt mit anderen schon anerkannten in gleiche Linie, während Neueres dann wieder eine ausschließlichere Bevorzugung fordert. Die ältere Erscheinung kann noch immer Gegenstand lebhaften Meinungsaustausches sein; das früher Festgestellte aber wird dadurch in seinen Hauptpunkten nicht im mindesten erschüttert.

Bücher, Zeitschriften.

W. de Lenz, Beethoven et ses trois styles. Analyses des Sonates de Piano suivies de l'essai d'un cataloque critique, chronologique et anecdotique, de l'oeuvre de Beethoven. 2 volumes. — **Petersburg, Bernard**, 1852.

An die Lectüre eines Werkes über Beethoven wird man stets mit den gespanntesten Erwartungen,

mit dem höchsten Interesse gehen. Man setzt voraus, daß Jemand, der sich die so hohe Aufgabe stellt, ein Buch über diesen Künstler zu schreiben, auch die Kraft und die Mittel haben wird, um sie zu lösen, man erwartet Belehrung, neue Entdeckungen, noch unbekannte Schönheiten und Seiten der Werke des Meisters in ein glänzendes Licht gestellt, vor Allem aber eine höhere, rein menschliche Würdigung des Charakters und des Zweckes der Strebungen Beethoven's, also Betrachtungen von dem höchsten, an keine nationale oder speciell musikalische Schranke gefesselten Standpunkte aus.

Auf die Frage: hat der Verfasser vorliegenden Werkes nach allen Seiten hin diesem in der Jetztzeit berechtigten Ansprüchen genügt? können wir keineswegs mit einem unbedingten Ja antworten. Ueber Beethoven und seine Werke selbst erfahren wir aus dem Buche wenig Neues. Die meisten Urtheile, die biographischen Notizen rc. sind aus allgemein bekannten Quellen geschöpft. Für das russische und vielleicht auch das französische Publikum jedoch wird das Werk immerhin von großem Interesse sein und vollkommen genügen, nur nicht für das deutsche. Die deutschen Künstler und die deutsche Philosophie haben sich bereits selbst ein Urtheil über den gewaltigsten musikalischen Genius gebildet, welches weit den Ansichten und Anschauungen des Verfassers gegenwärtigen Werkes vorausgeeilt ist. Beethoven darf durchaus nicht lediglich als großer Tonmeister — also nicht vom beschränkten Standpunkte des Musikers — aufgefaßt werden: er ist eine welthistorische Erscheinung und die Strahlen von deren Glanze leuchten weit über die Grenzen der musikalischen Kunst hinaus. Beethoven ist der populärste und zugleich kosmopolitischste Künstler, ähnlich wie Homer, Shakespeare und Göthe. Er hat ebenso wie diese, einen unläugbaren und gewaltigen Einfluß auf den Bildungsgang seines Volkes ausgeübt — und darin liegt die wahre und ächte Popularität, nach der der Künstler streben muß. Viel zu hochstehend, viel zu gewaltig, um von den Massen verstanden oder auch nur in seiner Größe geahnt werden zu können, beugen sich doch diese seiner Kraft und fühlen, ohne sich davon Rechenschaft geben zu können, seinen Einfluß. Beethoven, der deutsche Künstler im schönsten Sinne des Wortes, der begeisterte Prophet der allgemeinen Menschenliebe, der das deutsche Volk liebte, wie vielleicht kein Anderer, steht diesem bei all seiner Größe jedoch nicht so fern, als man oft geglaubt hat. Haben seine Töne auch nicht den Weg zu den Drehorgeln rc. des Volkes finden können und dürfen, wie der der dem Volke verständlicheren, weil mit ihrer Kunst oft zu ihm hinabsteigenden Componisten, wie Weber rc., so wurzelt doch die Beethoven'sche Kunst mehr als jede andere im deutschen Volke und hat aus ihm ihre Nahrung gesogen. Beethoven ist das personificirte, von allen Schlacken gereinigte Deutschthum, er ist deshalb kosmopolitisch, wie kein anderer Künstler.

Von einer solchen Auffassung, die doch am Ende sehr nahe liegt, ist in dem Lenz'schen Buche nichts zu finden. Der Verfasser sieht in Beethoven nur den großen Componisten, er kritisirt und analysirt seine Werke, wie man eben Musikwerke in der Regel beurtheilt. Er zieht Parallelen mit anderen Meistern und wenn auch hieraus sich schließlich stets ein günstiges Facit für Beethoven ergiebt, so ist dieses doch immer nur ein speciell musikalisches Resultat; nutzlos müssen wir aber Citate aus den Schindler'schen und Wegeler'schen Werken, oder gar aus musikalischen Zeitschriften, wie die „Signale," nennen, mit denen der Verfasser sein eigenes Urtheil zu belegen und zu bekräftigen sucht. Es hat dies oft den Anschein, als wenn er mit diesem nicht auf eignen Füßen zu stehen sich wage, als wenn das Anderer ihm als Krücke dienen müsse.

Von wirklichem Interesse ist die erste Abtheilung des Werkes, in welchem der Verfasser von dem Standpunkte spricht, den andere Componisten, besonders aber die Pianisten älterer und neuerer Zeit der Beethoven'schen Kunst gegenüber einnehmen. Er zeigt da eine im Ganzen richtige Würdigung der modernen Virtuosität auf dem Pianoforte, besonders der durch Liszt hervorgerufenen Richtung, wobei folgerichtig das überlebte, einseitige Virtuosenthum Thalberg's u. A. schlecht wegkommt. Interessant, aber auch nur zum Theil wahr, ist es, was über Mendelssohn gesagt wird. Er wirft diesem Componisten eine gewisse Einseitigkeit und einen gewissermaßen beschränkten Horizont vor, sagt, daß Mendelssohn allerdings in hebräischen Anschauungen wurzele, daß er aber auch oft dieses ursprünglich reichere und umfassendere Feld verlasse und daß seine Kunst die Glückseligkeit des deutschen häuslichen Lebens und besonders das von Leipzig athme. Er ergeht sich dann in einer gegenwärtig nicht mehr ganz richtigen Schilderung des Lebens in den deutschen Städten, spricht von einer sich abschließenden, selbstzufriedenen Existenz in denselben und meint, daß die deutschen Städte zwar nicht mehr von Ringmauern umgeben wären, daß sie aber noch lange Zeit von dem in ihnen lebenden Coterie- und Kastengeiste — also der ausgeprägtesten Philisterei — abgesperrt sein würden. Mag dies nun auch wohl noch immer auf die kleineren deutschen Städte Anwendung finden, so kann man dies keineswegs — wenigstens nicht in so hohem Grade — von Leipzig sagen. Am wenigsten kommt dies aber einem Petersburger zu, denn

nirgends in der Welt ist der Kastengeist, die Engherzigkeit und Philisterei mehr zu Hause, als in Rußland und in seiner glänzenden Hauptstadt. Der Unterschied zwischen dem deutschen und dem russischen Philister besteht nur darin, daß in ersterem ein gesunder, volksthümlicher und herzlicher Kern liegt, während letzterer sich mit fremdländischen, glänzenden Flitter bedeckt und nur den einen Lebenszweck kennt, als Tschinownik in eine höhere Klasse des persönlichen Adels (Tschin) einzurücken und womöglich einen Stanislaus oder Wladimir um den Hals zu tragen. In der Behauptung, Leipzig habe einen entschieden nachtheiligen Einfluß auf Mendelssohn ausgeübt, geht der Verfasser zu weit. Recht hat er jedoch, wenn er von übertriebenem Leipziger Enthusiasmus für Mendelssohn's Kunst spricht, ebenso wenn er der vorlauten und ignorantenmäßigen französischen Kritik über Beethoven und deutsche Kunst im Allgemeinen — besonders der Weisheit des Herrn Fétis — den Krieg erklärt. Es war natürlich, daß Hr. v. Lenz die allerdings starke Einseitigkeit Ulibischeff's nicht unberührt lassen konnte. Er polemisirt mit Geist und Geschick gegen dessen gänzliches Verkennen Beethovens, ohne mit gleichen Waffen, wie Mozart's Biograph zu kämpfen, d. h. anderen Meistern zu Gunsten seines Helden den Ruhm zu schmälern.

Wie wir vor kurzem in dies. Bl. lasen, beabsichtigt der Verfasser selbst eine deutsche Ausgabe seines Werkes zu besorgen. Wenn dieselbe von wirklichem Interesse für Deutschland sein soll, müssen viele Kürzungen und Ergänzungen vorgenommen werden. Ganze Abtheilungen können in Wegfall kommen, wie z. B. die Aufzählung der Tonarten, in denen Beethoven geschrieben. Es hat dies im Grunde nicht das geringste Interesse und kommt ziemlich der Auszählung der in der Bibel enthaltenen Wörter gleich. Ferner dürfte der größte Theil des Anhanges in einer deutschen Ausgabe als überflüssig erscheinen. Derselbe enthält fast nur Mittheilungen von Stellen aus den Werken Griepenkerl's, Ries u. A. über Beethoven und Auszüge aus den verschiedenen musikalischen Zeitschriften. Bei der Beurtheilung des bei Breitkopf und Härtel erschienenen thematischen Katalogs giebt der Verfasser verschiedene Berichtigungen desselben, welche Beachtung verdienen und einem mit abgedruckten Briefe der Verleger zu Folge auch bei einer zweiten Auflage des Katalogs in demselben Platz finden werden.

Wünschenswerth wäre es, wenn Hr. v. Lenz vor Veröffentlichung der deutschen Ausgabe seines Werkes den Schriften Richard Wagner's ein aufmerksames Studium widmen und besonders dessen in d. Bl. abgedruckte Programme zur heroischen und neunten Symphonie und zur Coriolan-Ouvertüre nicht unbeachtet lassen wollte. Wir glauben, daß des Verfassers Ansicht über Beethoven sich hierdurch bedeutend modificiren, vorzüglich aber der Gesichtskreis desselben sich um ein nicht Geringes erweitern würde.

F. G.

Aus Darmstadt.

Die Aufführung des „Rächers", große Oper in 4 Acten von Otto Prechtler nach dem Cid von Corneille, Musik von L. Schindelmeißer, fand Sonntag den 21sten November unter Leitung des Componisten statt. Von Wiesbaden hierhergeeilt, hatte derselbe die letzten Proben geleitet, das Ganze nach seinen Intentionen angegeben und eingerichtet. Somit konnte das Werk, besetzt durch die besten Kräfte der Bühne, durch einen zahlreichen Chor, durch ein vortreffliches Orchester, ausgestattet mit prachtvollem Ballet und eben solcher Inscenirung nur einem wohlverdienten günstigen Erfolge entgegen sehen, der ihm zu Theil wurde. Auf den Theatern von Pesth, Hamburg, Frankfurt, Mannheim, Mainz, Wiesbaden ꝛc. erwarb sich früher schon die Oper des geschätzten Meisters volle Anerkennung und auch wir können nur bestätigen, daß sie von einer lebenskräftigen, frischen Composition Zeugniß giebt.

In den Hauptpartien des Cid, der Ximene und Urraka, bietet sie den Darstellern vielfache Gelegenheit zu Glanzpunkten in Arien, Duetten und Terzetten. Auch die übrigen Partien des Königs, Lara's, Gormaz und Diego sind bedeutungsvoll gehalten und bilden durchaus keine Nebenrollen. Eine brillante Ouvertüre eröffnet die Oper, ihr folgt ein feuriger Jägerchor, dessen Hörner lustig in den Wald schmettern. Die darein verflochtenen Solosätze sind melodisch schön und mit Geschmack instrumentirt. Die hierauf beginnende große Arie der Ximene bildet ein gefälliges und dankbares Musikstück. Ohne auf alle Einzelheiten einzugehen, was außerdem die Mittheilung der Handlung unerläßlich machen würde, die von dem bekannten französischen Originale in manchem abweicht, führe ich nur die Hauptpunkte an, die am meisten Interesse in der Oper gewähren. Vor allem sind es die Ensemblestücke, denn Schindelmeißer versteht es, die Masse ganz besonders wirksam zu behandeln. Das Finale des ersten Actes riß zu stürmischem Applause hin. Schwunghaft ist in demselben die Aufforderung zum Kampfe gegen die Mauren gehalten, und der kriegerische Aufruf, zuerst von den Soli's und dann von der ganzen Masse mit kraftvoll instrumentirtem Orchester vorgetragen, war von imposanter Wirkung. Im 2ten Act fand die schöne Bal-

letmusik zur Siegesfeier und der Schwur, den Tod von Ximenen's Vater zu rächen, entschiedenen Beifall. Als dramatisch gelungene Nummern müssen die Arie der Urraka im dritten Act und das sich daranreihende große Terzett, ferner das Duett des 4ten Actes zwischen dem Cid und der Ximene hervorgehoben werden. Sie sind voll Charakter und schildern die Gefühle der Ueberraschung, des Schmerzes und der Verzweiflung mit Ausdruck und Wahrheit. Ein neu componirter Schluß, worin die Solostimmen noch einmal sich in einem Cantabile vernehmen lassen, während der Chor zuerst in gemäßigten Zwischensätzen und dann mit voller Macht zu einem Allegro vivace eilt, beschließt die Oper auf eine würdige Weise.

Schindelmeißer durch viele seiner Werke bekannt, geschätzt als ein umsichtiger und erfahrner Director hat in dem Rächer uns ein achtungswerthes und anzuerkennendes Werk geschaffen, das würdig ist, auf allen deutschen Bühnen zur Aufnahme zu gelangen.

L. Schlösser.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Achtes Abonnementconcert am 2ten December. Symphonie von Haydn (Es-Dur). Concert für Violoncell von B. Romberg, vorgetragen von Hrn. Bernard Hildebrand-Romberg aus Hamburg. Recitativ und Arie aus „Figaro's Hochzeit", gesungen von Frl. Büry. Zweiter Theil: Comala von Gade; Comala — Frl. Büry; Darsagrena — Frl. Bleyel; Melicoma — Frau Dreyschock; Fingal — Hr. Behr. — Dies Concert gehörte zu den vorzüglich gelungenen, insbesondere befriedigte die Ausführung des Gade'schen Werkes. Hr. Romberg zeigte sich als ein sehr tüchtiger Künstler auf seinem Instrument, der ohne gerade Hervorstechendes zu leisten, doch allen Anforderungen, die man an einen vorzüglichen Violoncellisten stellt, entsprach. Ein ganzes, so langes Concert zu spielen, war indeß des Guten zu viel.

Coburg, den 21sten November. Das Repertoir des hiesigen Hoftheaters, welches in Bezug auf das Drama eben so Reichhaltiges bietet, wie in dem Bereiche der großen Oper, (Jüdin, Robert, Guido und Genevra, Maskenball, Hugenotten u. s. w.) bringt uns nicht selten auch andere musikalische Genüsse, und vereinigt so, mit jenen Kunstproductionen, Concertaufführungen, welche, Theils aus Mangel eines passenden Locales, Theils aus Mangel an regem Antheil überhaupt, hier wohl schwerlich sonst zur Aufführung gelangen könnten. Es muß diese kunstfördernde Richtung der Herzoglichen Hoftheaterintendanz besonders dankend anerkannt werden. — So hörten wir in den letzten vier Wochen: Ein Concert für Clarinette, ausgeführt von Hrn. Sauerteig: eines für Contra-Baß, vorgetragen von Hrn. Alexander Eichhorn; einen neuen großen Walzer „die Herolde der Tanzlust", componirt und unserm Herzog dedicirt, von Fahrbach; die C-Dur-Symphonie von Beethoven, die große B-Dur-Symphonie von N. Gade, mehrere neue Lieder vorgetragen von den HH. Reer, Nolten und Abt; neue Entreacte von Töpler und Kreiner, und mehrere meisterhaft ausgeführte größere Ouvertüren. — Besonders anziehend war demnächst das Concert, welches die jugendliche Pianistin, Frl. Wilhelmine Morgenroth aus Cronach, (eine Schülerin des Münchner Conservatoriums) am 19. d. M. auf der hiesigen Hofbühne gab. Wir hörten von ihr das G-Moll-Concert von Mendelssohn, und zwei Phantasien (aus Anna Bolena, und Hugenotten) von Döhler und Thalberg, mit einer Präcision und Kraft vortragen, welche man bei Pianistinnen wohl selten finden dürfte. Frl. Morgenroth ist jedenfalls unter der großen Zahl auftauchender Claviervirtuosinnen, durch ihren kräftigen, jede Bravour mit Leichtigkeit überwindenden, ausdrucksvollen Vortrag, eine hervorragende Erscheinung, auf die wir, da diese Künstlerin sich demnächst auf eine weitere Kunstreise zu begeben beabsichtigt, hiermit aufmerksam gemacht haben wollen.

Magdeburg, den 23sten November. Am 21sten November fand in der hiesigen Johanniskirche, die sich namentlich durch schöne Akustik auszeichnet, die Aufführung des zweiten und dritten Theils des Händel'schen Messias vom sogenannten Kirchengesangverein unter Leitung des als Componist, namentlich von geistlichen Sachen, bekannten Musikdir. Rebling Statt. Die Soli hatten die Damen Sievers (Sängerin am hiesigen Stadttheater) und Leo (eine Dilettantin aus Berlin) und die HH. Wolf (Musikdir. aus Halberstadt) und der Kammersänger Krüger aus Dessau, übernommen. Die Aufführung war eine wirklich ausgezeichnete zu nennen. Die Chöre waren vorzüglich exact und fest, das Orchester spielte correct und rein, (letzteres hier leider eine Seltenheit), namentlich wurden die gewiß schwierigen fugirten Sätze mit einer Genauigkeit und Feinheit aufgeführt, wie man sie bei einem aus Dilettanten bestehenden Verein selten hört. In Frau Leo lernten wir eine ausgezeichnet volle, schöne, gut ausgebildete Altstimme kennen, und es ist sehr zu bedauern, daß die Dame ihr schönes Talent so fast ganz der Oeffentlichkeit entzieht. (Nur aus besonderer dankenswerther Gefälligkeit hatte sie die Parthie übernommen.) Frl. Sievers trug durch ihre wenn auch nicht große, so doch klare, angenehme Stimme viel zum Gelingen des Ganzen bei. Nur möchten wir ihr freundlich rathen sich einer schöneren und deutlicheren Aussprache zu befleißigen. Ebenso sind wir Hrn. Krüger zum großen Dank für sein braves Mitwirken verpflichtet. Er sucht den fehlenden Schmelz und die jetzt nur noch geringe Fülle seiner Stimme sehr geschickt durch eine etwas dunklere Vocalisation zu ersetzen. Hr. Wolf, dessen sonst so kraftvolles Organ in der letzten Zeit denn doch viel gelitten hat, leistete dessenungeachtet Anerkennenswerthes.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Frau von Strantz wird mit der Fides ihr Gastspiel in Wien beendigen. Sie hat dort sehr gefallen und es sind ihr von Italien aus die glänzendsten Engagementsanerbietungen gemacht worden. Sie wird in einiger Zeit nach Mailand gehen, zuvor aber noch einige Gastrollen in Breslau und Pesth geben.

Der Componist der an manchen Theatern verbotenen Revolutions-Oper: Die Stumme von Portici, in der der Gothaner Masaniello die Hauptrolle spielt, ist jetzt zum kaiserlichen Hofcapellmeister bei dem neuen Kaiser der Franzosen ernannt worden. Der alte Auber wird auch noch einmal zu Ehren des Kaisers seinen bereits sehr lendenlahmen Pegasus besteigen und zu dessen Krönung eine große Festsymphonie schreiben.

Formes (der Bassist) ist im Vaudeville-Theater in Cöln einige Male aufgetreten. In Coblenz hat er im Concert gesungen und von der Prinzessin von Preußen eine kostbare Brillantnadel erhalten.

Als Primadonna für das Théatre lyrique in Paris ist Mad. Stoltz gewonnen. Dieselbe wird auf diesem Theater zum ersten Male in Fel. David's Oper: „Das Ende der Welt" singen.

Der Bassist Salomon soll — wie man sagt — von Neujahr an wieder bei der Berliner Hofbühne engagirt werden.

In den ersten Tagen des December giebt Saphir in Wien seine alljährliche Academie. Dieses Mal wird Hr. Carl Wehle aus Prag in derselben zum ersten Male in Wien öffentlich spielen. Für diese Ehre muß Hr. Wehle 300 Fl. C.M. zahlen!

Der junge, talentvolle Violoncellist Hr. Friedrich Grützmacher von Leipzig befindet sich gegenwärtig auf einer größeren Kunstreise und hat bereits in Bremen, so wie in dem großen philharmonischen Concerte zu Hamburg mit entschiedenem Glücke und großem Beifalle gespielt.

Cornet ist nun in Wien definitiv zum Director des Hofoperntheaters ernannt worden. Er tritt nach der italienischen Saison sein Amt an, womit die Hrn. v. Holbein auf drei Jahre übergebene Administration dieses Theaters erlischt.

Am 25sten November hat J. Tedesco ein sehr besuchtes Concert in Hamburg gegeben, und großen Beifall geerntet. Er spielte den zweiten und dritten Satz aus Hummel's H-Moll Concert, Romanze und Finale eines eigenen Concerts, dann kleinere eigene Compositionen: Kosakischer Hochzeitstanz, Sylphentraum und troisième grande Valse. In demselben Concert producirte er auch eine Schülerin, Frl. C. Wagner, welche mit ihm ein Duo von Piris spielte. Eine neue Concert-Ouvertüre von C. Marrson wurde in demselben Concert aufgeführt.

Musikfeste, Aufführungen. Celle. Eins der schönsten Oratorien von Händel: „Judas Maccabäus" ward hier vom Singverein unter Leitung des Musikdir. Stolze in der glänzend erleuchteten Stadtkirche am 9ten November d. J. zu milden Zwecken sehr gut und mit allgemeinem Beifall der sehr zahlreich versammelten Zuhörer aufgeführt. Ein großer Theil der hannover'schen Kapellmusiker, die hier von den angesehendsten Familien bewirthet wurden, gaben dem hiesigen Orchester die beste Stütze und machten die Aufführung zu einer gelungenen. Sämmtliche 17 Chöre von circa 90 Sängern ausgeführt, gingen vorzüglich und waren die Glanzpunkte des Werkes; die Recitative und Arien (einige wurden weggelassen) nebst den Duetten wurden nur von Dilettanten, und meist vortrefflich executirt und es zeigten sich hier ausgezeichnete Stimmen. Die Aufführung fand nach der Instrumentirung von Riem und Clasing statt, die sich in jeder Hinsicht als eine vollendete ergab; die Tempi wurden auf die gelungendste Weise von unserm geschätzten Director, der das Ganze gut eingeübt hatte, getroffen, und es machte somit diese classische Musik einen tiefen und nachhaltigen Eindruck.

In der Stiftskirche zu Stuttgart hat Musikdir. Faißt, seit Jahren schon thätiger Director des Vereines für classische Kirchenmusik, ein größeres Concert veranstaltet, das allgemeinen Beifall fand. Faißt ist nicht einseitig in der Aufführung der Kirchencompositionen und sucht alle Richtungen, bis auf Mendelssohn herab, zur Geltung zu bringen. Er ist der Componist des, bei dem Düsseldorfer Wettkampf deutscher Componisten gekrönten Preisliedes und ein auch sonst in Stuttgart sehr beliebter Liedercomponist.

Neue und neueinstudirte Opern. Adams komische Oper: „Die Nürnberger Puppe" hat im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater sehr gefallen.

Vermischtes.

Die schon einmal in diesen Blättern erwähnte kunstsinnige Dilettantin, Mad. Steche in Leipzig, veranstaltet jetzt allsonntäglich in ihrer Wohnung musikalische Matinéen, an denen sich außer einigen Mitgliedern vom Theater und des Pauliner Gesangvereines mehrere hiesige Künstler und Dilettanten der besseren Richtung betheiligen. Es werden dort vorzugsweise Bruchstücke aus Wagner's Dramen und Compositionen der besten Künstler neuester Zeit aufgeführt.

Den von der deutschen Tonhalle in Mannheim ausgesetzten Preis für die beste Festouvertüre hat Vincenz Lachner erhalten. Belobt wurden: Müllner aus Münster, Mayer aus Rusbach, Goldermann und Hamm aus Würzburg, C. Hering aus Berlin. Im Ganzen waren 18 Werke eingegangen.

Rossini befindet sich gegenwärtig in Triest, wo er seiner Lieblingsneigung, der Fischerei, lebt. Täglich fährt er in das Meer hinaus, um Fische zu fangen, welche er dann (wie die Theaterchronik versichert) höchst eigenhändig auf dem

Fischmarkt verkauft. Die weiße Schürze, die er dabei umhaben soll, existirt wahrscheinlich nur in der blühenden Phantasie eines Entenfabrikanten ex professo.

Die kürzlich in Leipzig verstorbene Concert-Sängerin Frau Henriette Bünau, geborne Grabau, erhielt den ersten Musikunterricht von ihrem Vater, welcher Organist in Bremen war, und von dem dortigen Musikdir. Riem. Im Jahre 1824 kam sie nach Dresden, wo Miecksch ihre Ausbildung zur Sängerin vollendete. 1826 sang sie zum ersten Male in Leipzig im Gewandhausconcert und blieb dann während neun Jahren an diesem Institute. Nachdem sie noch, bereits verheirathet, bei dem großen Düsseldorfer Musikfeste (1836) mitgewirkt und in Mendelsohn's 42sten Psalm bei dessen erster Aufführung in Leipzig die erste Solosopranpartie gesungen, zog sie sich von der Oeffentlichkeit zurück.

In München hat die Oper von A. Thomas, der „Traum einer Sommernacht", die am 1sten Abend zum Vortheil des, für die Mitglieder des Hoftheaters bestehenden Pensionsvereines gegeben wurde, sehr gefallen. Das, trotz des aufgehobenen Abonnements, übervolle Haus nahm jede hervorragende Nummer der mehr melodiösen als originellen Musik mit Beifall auf.

Am 28sten Novemb. ward in Dresden Wagner's Tannhäuser zum 5ten Male bei ganz vollem Hause gegeben. Liszt wohnte dieser Vorstellung bei.

Dem Vernehmen nach ist der Chordirector Fischer aus Dresden in Weimar gewesen, um dort der Aufführung des Lohengrin von Wagner beizuwohnen. Man hofft, daß dieses Meisterwerk auch in Dresden einstudiert wird, sobald einige Hindernisse beseitigt sind, welche von gewissen Persönlichkeiten in Dresden den Wagner'schen Werken noch immer bereitet werden.

Eingesandt. Bei dem Buchhändler Lizius in Frankfurt a. M. erscheint vor Weihnachten und so fort in monatlichen Lieferungen bis zu Ende März ein Cyklus von 50 Liedern und Gesängen in 5 Heften aus dem sehr verbreiteten Buche von Redwitz „Amaranth" auf Subscription. Der Componist und Eigenthümer ist der Musiker Hr. Drinnenberg. Da die voluminöse Herausgabe dieses jedenfalls verdienstvollen Werkes dem Hrn. Componisten bedeutende Opfer gekostet haben muß, so wünschen wir demselben, indem wir mit Vergnügen auf dieses Unternehmen hindeuten, das beste Glück.

Akustisches.

Auf die Aufforderung des Verfassers der akustischen Briefe folgende Frage: „Ist es möglich von der durch eine Singstimme in Oscillation gebrachten Luftsäule deutliche Aliquottöne zu Gehör gebracht zu sehen?" Der Fragesteller erinnert sich eines Falles, wo er von einer sonoren Baßstimme mitklingende Naturtöne erzeugt zu hören glaubte. Vielleicht war es ein mitvibrirender Ton des begleitenden Pianoforte's, oder die Folge eines ihm unbekannten Naturgesetzes — keineswegs aber eine Täuschung, da diese Erscheinung bei einer öfters wiederkehrenden Stelle des vorgetragenen Liedes immer dieselbe blieb.

Intelligenzblatt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 25. Den 17. December 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Akustische Briefe.

Sechster Brief.

Physikalische und chemische Musik.

(Fortsetzung.)

Daß die Wärme aber nicht nur indirekt Töne in Luftsäulen erzeugt, sondern in festen Körpern ganz direkt durch Molekularactionen eine eigenthümliche Tonbildung hervorrufen kann, ist durch eine Reihe von Erfahrungen bewiesen, unter denen die von Arthur Trevelyan in Edinburg oben an stehen.

Trevelyan*) machte zufällig die Entdeckung, daß, wenn man einen heißen Metallkörper auf einen kalten legt, unter gewissen Umständen Töne entstehen können. Namentlich wenn man ein heißes Schüreisen oder einen heißen silbernen Löffel auf kaltes Blei, oder umgekehrt eine kalte Stange von Blei auf einen heißen Block von einem harten Metalle legt, können sehr musikalische Töne entstehen. Trevelyan widmete dieser Erscheinung seine besondere Aufmerksamkeit und gelangte zur Construction eines Instrumentes, welches im Anfang die, (jetzt auch bei uns gebräuchliche) Form der englischen Schüreisen oder die Gestalt des Schlägers hatte, dessen sich die Engländer beim Crickel-Ballspiel bedienen. Er nannte das Instrument Wackler (Rocker); Andere haben es Wieger, Termophon oder, ihm zu Ehren, Trevelyan-Instrument genannt.

Jetzt besteht das Instrument aus einem prismatischen Stab von Eisen, Kupfer oder Messing, von der Form eines gleichschenkligen Dreieckes, die Spitze nach unten gekehrt, platt abgestumpft und mit einer Längenfurche versehen, sodaß zwei Schneiden entstehen, mit welchen das Instrument auf seine Unterlage gelegt wird, die aus einem Halbcylinder von Blei oder Zinn, mit der convexen Fläche nach oben gekehrt, gebildet wird. An dem Wackler oder Wieger befindet sich ein Stiel, der an seinem Ende mit einem Knopf versehen ist, womit er sich schief gegen den Tisch stemmt, wenn der Wieger quer über die Unterlage gelegt wird. Bringt man den kalten Wieger etwas aus seiner Gleichgewichtslage, und überläßt ihn dann sich selbst, so entsteht ein Hin- und Herwackeln desselben, indem bald die eine, bald die andere Kante der Furche die Unterlage berührt. Die einzelnen Stöße kann man deutlich mit dem Ohre unterscheiden, doch kommt das Instrument bald zur Ruhe.

Wird der Wieger aber erhitzt, so folgen die Stöße viel schneller aufeinander, bleiben constant, nehmen sogar an Schnelligkeit zu, und verschmelzen bald zu einem Tone. Wenn die, während des Wackelns sich berührenden Flächen des heißen Sta-

*) Edinburgh Philosophical Transactions, T. XII.

des und kalten Bleies eben sind, so ist der, durch die Stöße hervorgebrachte Schall kein musikalischer Ton. Die, im Wackler angebrachte Furche bedingt erst die Entstehung eines musikalischen Tones von ziemlicher Höhe. Durch ein gelindes Andrücken des Stabes auf seine Unterlage kann der Ton um mehr als eine Octave erhöht werden, der mit der Entfernung des Druckes aber augenblicklich wieder sinkt. Oft mischen sich darein noch andere Töne, namentlich Klirrtöne.

Wir haben es hier offenbar mit Stoßtönen zu thun. Doch sind auch hier verschiedene Erklärungen versucht worden, unter denen die von Faraday wohl die haltbarste ist. Nach ihm rühren die Stöße davon her, daß die eine Kante der heißen Furche, wenn sie die Unterlage in einem Punkte berührt, an dieser Stelle durch die Wärme eine Ausdehnung, folglich Erhöhung hervorruft, und somit ein Fallen des heißen Wieger's auf die andere Seite der Furche bewirkt. Dadurch kommt die andere Kante mit der Unterlage in Berührung, es entsteht auf dieser Seite eine Erhöhung, während die frühere Stelle sich abkühlt; der Wieger fällt in seine vorige Lage zurück, u. s. f. Diese, natürlich sehr rasch erfolgenden Schwingungen des Stabes lassen sich am Besten durch einen Strohhalm sichtbar machen, welcher, quer über den Wieger gelegt, in Schwingungen geräth und zuletzt eine drehende Bewegung zeigt. Hebt man die metallene Unterlage vom Tische weg, und hält sie frei in der Hand, so hört das eigenthümliche Tönen auf, der Beweis, daß der wahrnehmbare Ton durch die Resonanz bewirkt wird.

Verschieden davon ist die Entstehung eines ähnlichen Phänomens, welches Gilbert*) beobachtete. Eine, so eben in der Pfanne erstarrte Scheibe von Amalgamationssilber legte man mit ihrer convexen Seite auf einen kalten Ambos. Sie lag hohl und gab in dieser Lage von selbst einen tiefen Ton, den man den Orgelton des Amalgamationssilbers nannte.

Derartige Erscheinungen kommen öfter vor, nur daß sie sich meist als getrennte Stöße, als Knacken und Klirren z. B. an Ofenthüren, Ofenröhren, bei erkaltendem, geschmolzenem Wasser, ꝛc. zeigen. Kehren diese, einzeln als Stöße erscheinenden Geräusche, in hinlänglicher Menge und in gleichen Zeitintervallen wieder, so entsteht hieraus wie immer, ein Ton. Dieser Stoßton ist aber ein ganz anderer, als beim Trevelyan, da er in der Masse selbst entsteht, die unter sich in Zusammenhang ist. Die Berührung ist in allen Punkten permanent und man beobachtet kein sichtbares Schwanken. Brandes*) schreibt den Ton der ungleichen Vertheilung der Wärme in den Metallen, wegen ihrer ungleichen inneren Beschaffenheit zu. Daß Molekulaverhältnisse hierbei thätig sind, geht schon aus Savart's**) Beobachtungen hervor, nach denen alle, nicht regelmäßig krystallisirte Körper sogleich nach ihrer Erkaltung weit schwieriger unter äußeren Einwirkungen ertönen, als später — während dieser Moment der Erstarrung dem inneren, selbstständigen Tönen gerade am günstigsten ist.

Es ist interessant, zu beobachten, wie jede Generation von der Wissenschaft ein neues Geschenk erhält, welches von epochemachender Bedeutung ist und einen gewissen Zeitraum hauptsächlich beherrscht. Wie im vorigen Jahrhundert die Elektricität eine Macht war, der sich Alles gläubig zuwandte, wie zu Anfang dieses Jahrhunderts der Dampf ein Allbeherrscher zu werden verhieß, so leben wir jetzt im Zeitalter des Elektromagnetismus, der in Gestalt neuer Triebkräfte, neuer Telegraphen, unter der Maske des, schon halbvergessen geglaubten, Somnambulismus ꝛc. energisch auftritt und Anhänger wirbt, welche, wie gewöhnlich, nicht weniger als Alles von ihm erwarten.

So ging vor Kurzem durch die Spalten vieler Zeitungen die Notiz***), daß Professor Petrina in Prag ein musikalisches Instrument „auf Grundlage des galvanischen Stromes erfunden habe, in welchem man den Keim und Beginn fabelhafter Resultate erkennen könne." Wir wurden dabei unwillkührlich an Professor Dewhurst erinnert, welcher aus der chemischen Harmonika sogleich ein musikalisches Instrument verfertigte, dem man seine Existenz als Curiosum wohl gönnen mochte, eine practisch-musikalische Bedeutung aber mit ziemlicher Bestimmtheit von vorn herein absprechen konnte.

Die Entdeckung der elektrischen Musik ist nicht mehr so neu, als die Zeitungen glauben. Derartige Thatsachen haben aber gewöhnlich das Schicksal, erst jahrelang in den engeren wissenschaftlichen Kreisen zu cursiren, bevor sie, als Neuigkeit, in's Publikum dringen.

Page†) bemerkte im Jahre 1850, daß man die Bewegung des Trevelyan-Instrumentes, ohne Anwendung äußerer Wärme, durch den galva-

*) Gilbert's Annalen, XXII, 323.

*) Vorlesungen über Naturlehre III. 29.

**) Poggendorf's Annalen, XVI. 258.

***) Aus dem „Wanderer". Siehe Sächsische Constit. Zeitung vom 17. August 1852. — Neue Zeitschrift für Musik, Band 37. S. 112.

†) Archives des sciences physiques et naturelles, XIII. 313.

nischen Strom hervorbringen könne. Die Unterlage könne dann aus demselben Metall wie der Wieger bestehen, am Besten aus zwei parallel gelegten Schienen, deren eine mit dem einen, die andere mit dem andern Pol einer Batterie in Verbindung gesetzt wird. Der elektrische Strom bewirkt hierbei eine Wärmeentwickelung, welche an den Berührungspunkten die Bewegung ähnlich unterhält, wie bei der gewöhnlichen Art, das Instrument zum Tönen zu bringen.

Die Arbeiten von Wertheim und de la Rive haben aber noch früher schon im Jahre 1848 bewiesen, daß der elektrische Strom in den Körpern selbst, ohne Mithülfe der Wärmeentwickelung, Töne erzeugen könne.

Diese Töne sind jedoch nicht zu verwechseln mit denen, welche man an elektrischen Telegraphen bemerkt, und fälschlich dem elektrischen Strome zuschreibt. Nicht nur der Volksglaube sagt, „der elektrische Telegraph sei in voller Arbeit" wenn er zu tönen beginnt, sondern auch in gebildeten Kreisen ist dieser sonderbare Irrthum verbreitet. Ein bekanntes musikalisches Blatt*) brachte noch kürzlich die Nachricht, daß man das Singen der Telegraphendrähte, dem Brummen einer Orgelpfeife vergleichbar, zu allen Tages- und Nachtzeiten, vorzüglich deutlich in der Nähe der Telegraphenstangen wahrnehmen könne; und bezeichnete komischer Weise diese Musik „als eine Folge magnetischer Stürme," (soll wohl „magnetischer Ströme" heißen).

Die wahre Erklärung liegt hier viel näher. Die ausgespannten Telegraphendrähte werden auch dann klingen, wenn sie nie zum Telegraphiren benutzt werden, denn sie stellen Nichts anderes dar, als ein- oder mehrseitige Aeolsharfen oder richtiger Wetterharfen im größten Maßstabe. Durch die Luftstöße werden die Eisendrähte in partielle Schwingungen versetzt, wie die Saiten einer Riesenharfe, und geben diesen ganz verwandte Töne. Schon im vorigen Jahrhundert war bekannt **), daß ein langer ausgespannter Eisendraht bei Wetterveränderungen einen eigenthümlich summenden Ton hervorbringe. Man hielt die Wirkung für eine Folge der Temperaturänderung und nannte den Apparat Wetterharfe. Die Schwingungsart ist jedenfalls dieselbe, wie bei der Aeolsharfe. In neuester Zeit hat Sattoni***) wiederholt beobachtet, daß die Telegraphendrähte nur dann tönen, wenn ein Witterungswechsel eintritt, außerdem aber weder bei heiterem oder regnichtem noch bei sehr windigem Wetter.

*) Signale für die musikalische Welt, 1852. No. 47.

**) Lichtenberg's Magazin, II. 4. 213. Höttinger Taschenkalender für 1789. S. 129.

***) Bellani im Archives des sciences physiques, IV. 180.

Die, wirklich durch den elektrischen Strom erregten Töne waren bis jetzt noch zu schwach, um sie auf größere Entfernungen hörbar zu machen. Es ist zwar möglich, daß Petrina Mittel gefunden hat, sie zu verstärken, doch ist dabei immer noch nicht abzusehen, wie dadurch ein leicht zu handhabendes musikalisches Instrument entstehen soll. Ist der Ton wirklich dem der Physharmonika ähnlich, so ist auch kein Grund vorhanden, für die gleiche Klangwirkung ein neues Instrument zu construiren. Daß ein solches Instrument den Vortheil bietet, durch beliebig verlängerte Drahtleitungen an dem einen Ort gespielt und an einem ganz anderen Ort gehört zu werden, oder beliebig viele und beliebig entfernte Instrumente zu gleicher Zeit tönen zu machen ist nicht merkwürdiger als die gleiche Eigenschaft der elektrischen Telegraphen. Wenn man derartige Instrumente als neue, musikalische Telegraphen in Vorschlag bringen oder zu Ueberraschungen und Effecten im Sinne der natürlichen Magie, des „unsichtbaren Mädchens" rc. benutzen will, wozu sie allerdings vorzüglich geeignet sind — so ist damit wohl ihr ganzer praktischer Nutzen erschöpft, worauf sie das Schicksal vieler anderer Apparate theilen und in die Glasschränke der physikalischen Cabinette wandern werden, wofür sie auch in der That gehören.

Physikalisch interessant wird es immer bleiben, daß der elektrische Strom nicht nur Wärme, Licht und chemische Erscheinungen, sondern auch Töne erzeugen kann. Es liegt darin ein neuer Beweis für die Molekulartheorie und für das Vorhandensein und den Zusammenhang der Thätigkeiten des Aethers.

Nach de la Rive*) entsteht in einem metallischen Leiter (Eisenstab) jedesmal ein Ton, wenn durch denselben ein discontinuirlicher elektrischer Strom geht, während sich in der Nähe ein Elektromagnet oder ein umgebender Schraubendraht befindet, durch welchen ein continuirlicher Strom in gleicher Richtung mit dem tonerzeugenden geht. Hat man der tongebenden Leiter selbst spiralförmig gewunden, so giebt der discontinuirliche Strom ohne Weiteres einen Ton, der oben durch einen umgebenden stetigen Strom verstärkt wird. Sobald man neben dem discontinuirlichen noch einen stetigen Strom durch denselben Leiter gehen läßt, hört der Ton auf.

Auf Grund vieler, dahin einschlagender Versuche stellte de la Rive den allgemeinen, wichtigen Satz auf: Wenn durch irgend einen festen, flüssigen

*) Archive des sciences physiques, IX. 265, Annales de chimie et physiques XXVI. 158.

oder gasförmigen Leiter der elektrische Strom geht, so bewirken ein Magnet oder benachbarte elektrische Ströme eine Umlagerung der Moleküle in demselben. Ist der erstere Strom ein discontinuirlicher, so oscilliren die Moleküle zwischen der natürlichen und der durch den Magnetismus gegebenen Gleichgewichtslage hin und her. Diese Oscillationen der Moleküle sind die Ursache eines Tones. Mit dieser Ansicht stimmt die Beobachtung von Joule überein, daß Eisenstäbe sich bei der Magnetisirung verlängern, während sie sich bei einem durchgehenden elektrischen Strome verkürzen. Diese Erscheinungen erklären sich, wenn man annimmt, daß durch einen durchgehenden elektrischen Strom die Moleküle eine, gegen die Hauptrichtung transversale Anordnung erhalten, während sie durch die Magnetisirung longitudinal gerichtet werden. Durch Elektricität und Magnetismus würden sonach in Eisenstäben ähnliche Longitudinal- und Transversalschwingungen im kleinsten Maaßstabe hervorgerufen, wie wir sie (im 3ten Briefe) an den Körpern überhaupt äußerlich beobachtet haben.

Daß die Elasticität auch hier im Spiele ist, hat Wertheim*) durch seine interessanten Arbeiten schon früher bewiesen. Er zeigte, daß sowohl der elektrische Strom als auch die Magnetisirung des Eisens eine vorübergehende Verminderung des Elasticitätscoëfficienten der Leiter bewirke. Er ermittelte die Gesetze, welchen die, durch die longitudinalen und transversalen Erschütterungen hervorgerufenen Töne folgen, und fand als Hauptresultat, daß der durchgehende elektrische Strom einen plötzlichen Stoß auf den eisernen Leiter ausübe, zwischen dessen Wirkung und der eines gewöhnlichen Stoßes kein Unterschied stattfände. Alle deutlichen Töne, welche durch den äußeren oder inneren Strom hervorgebracht werden finden darnach ihre Erklärung in einer äußeren Stoßwirkung des elektrischen Stromes, was dadurch bewiesen scheint, daß die, durch die longitudinalen Stromthätigkeiten erzeugten Töne die nämlichen sind, wie die durch einen Schlag auf das Ende des Stabes in Richtung seiner Axe hervorgebrachten Longitudinaltöne.

Durch die elektrischen Töne ist der Cyclus der außergewöhnlichen Tonerregungen geschlossen und bei einem Rückblick überschauen wir eine große Reihe von Tönen der seltsamsten Art, die selten schön, aber immerhin typisch, selbst klangvoll individuell genannt werden können. Wir sehen, welche entscheidende Rolle hierbei dem Stoß und der Elasticität der Körper, selbst in dem nicht fühlbaren, aber doch hörbaren Gebiete der feinsten Molekularthätigkeiten zugetheilt ist.

*) Annales de chimie et physique XII, 610. XXIII, 302.

In diesem merkwürdigen Toncyklus fehlt keine der kosmischen Kräfte als erregendes Mittel, außer dem Licht, das, weil es selbst nur ein feineres Tönen im höheren Sinne ist, zur Tonerregung selbst nicht tauglich sein kann.

Auffallend muß es hier wohl erscheinen, daß, obgleich die im Weltall verbreiteten kosmischen Kräfte auch hier thätig sind, dennoch von einen kosmischen Ton nicht gesprochen werden kann. Der Ton ist an die Erde gebannt und kann nicht über ihren Luftkreis hinaus, so wenig als von anderen Weltkörpern jemals ein Ton zu uns dringen wird. Daß das Licht allen Weltkörpern gemein sei, sagt uns die Erfahrung; daß Wärme, Elektricität und Magnetismus gleichfalls im Weltall thätig seien, lehrt die Abstraction; daß die Schwere das Universum zusammenhält zeigt die Berechnung. Ob aber, außerhalb des Erdkreises, auch Töne vorhanden sind, und ob, wenn sie vorhanden, diese auch auf anderen Weltkörpern vernehmbar sind, gehört nur in's Reich der Vermuthung, und dürfte eher verneint, als bejaht werden. Es hat mehr Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Töne das Monopol der Erde sind, der individuelle Ausdruck der terrestrischen Thätigkeiten, deren Empfindung dem Menschen ausschließlich vorbehalten ist.

(Schluß des sechsten Briefes.)

Dresdner Musik.

IV.

Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" und Mendelssohn's Chöre zum „Oedipus".

Ein Dresdner Correspondent, der nicht pflichtmäßig jede Opernvorstellung registrirt und recensirt, sondern nur dann zur Feder greift, wenn ein musikalisches Ereigniß ihn dazu veranlaßt — hat gute Zeit. Es sind in diesem Jahre am Himmel mehr Planeten entdeckt worden, als in Dresden am musikalischen Concerthimmel überhaupt Sterne erschienen sind, ohne daß wir damit sagen wollen, daß diese Sterne auch Wandelsterne waren. Fixsterne waren sie alle nicht, am Wenigsten solche erster Größe.

Es sieht in Dresden traurig aus mit guten Concerten. Berlin, München, Wien, Stuttgart, Leipzig, Düsseldorf, Bremen und Cöln haben der sächsischen Residenz den Rang so vollständig abgelaufen, daß man das Versäumte kaum mehr nachholen kann. Die Bekanntschaft mit der neuern Instrumental- und Kam-

mermusik ist fast gänzlich vernachlässigt, wenn wir einige wenige unsystematische, rein experimentelle Versuche abrechnen. Die Zweigroschenconcerte bei Bier und Tabak tragen dem Zeitgeist mehr Rechnung, als die Dresdner Kapelle, welche in ihren jährlichen vier Concerten die Epoche der Symphonien thatsächlich mit Beethoven abzuschließen scheint. Es ist freilich sehr bequem, einen Zeitraum von zwanzig Jahren, und wäre es auch nur einer der Epigonen, zu ignoriren, um gleich da wieder anzuknüpfen, wohin die Zukunft unwiderstehlich weist. Das wäre ganz gut, wenn man nur nicht, wie die Siebenschläfer, eine ganze Kunstperiode darüber verschlafen hätte, und nun Wagner auf Beethoven folgen läßt, ohne die Mittelglieder, Schubert, Schumann und Berlioz, und Erscheinungen wie Mendelssohn und Gade, kaum flüchtig berührt zu haben.

Bei einer solchen Armuth an Concerten im höheren Sinne (denn Virtuosenconcerte giebt es hier, wie allenthalben immer genug) war es allerdings ein musikalisches Ereigniß, daß Schumann's Pilgerfahrt und Mendelssohn's Chöre zum Oedipus in Kolonos von der hiesigen Liedertafel aufgeführt wurden. Daß der Griff ein so glücklicher war, wie sich die Dresdner Kapelle bei ihren Concerten selten zu rühmen hat — beweiß der volle Saal im Hôtel de Saxe, der zwar klein, aber übermäßig gefüllt war von einem, in jeder Hinsicht gewähltem Publikum.

So anerkennenswerth aber die Aufführung jedes dieser Werke für sich gewesen wäre, so wenig konnten wir der Zusammenstellung dieser so heterogenen Musikstücke unsern Beifall geben. Wir möchten eine Absichtlichkeit darin erkennen, wenn wir keine Tactlosigkeit dabei voraus setzten.

Es liegt im Wesen der Romantik zu tief begründet, daß sie nur für sich betrachtet und nur abgeschlossen behandelt werden kann, daß sie mit der klassischen Richtung sich niemals vertragen hat und nie vertragen wird. Das ist in der Poesie, in der Kunst überhaupt, eine abgemachte Sache, die man in der Musik nicht ungestraft ignoriren kann. Es ist keinem Publikum der Welt Abstraction genug zuzumuthen, an einem Abend eine Tragödie des Sophokles und ein Mährchen in Andersen's Manier mit gleichem Interesse zu genießen, und mit objectiver Kritik zu verarbeiten. Es wird und muß dann immer Parthei genommen werden und das Erhabene trägt dann über das Sentimentale in der Dichtung gewöhnlich den Sieg davon.

Wir wollen Mendelssohn keinen Klassiker nennen, aber im Oedipus strebt er darnach. Der Stoff und die Idee treiben unwillkührlich dahin und Mendelssohns Lösung ist so geistreich und ihm eigenthümlich, wie Alles von ihm mit feinem Tact, mit Klarheit und Selbstbewußtsein aufgefaßt und mit ästhetisch klassischer Bildung durchgeführt wurde. Mendelssohn hatte in seinen Chören zur Antigone eine eigene Bahn selbstständig sich gebrochen, von welcher er im Oedipus beweist, daß sie, wenn auch nicht erweitert, doch innerhalb der gesteckten Grenzen höchst geistreich ausgebildet werden kann. Der metrische Prachtbau des altgriechischen Chores verlangt von selbst ganz neue musikalische Rhythmen, auf welche bei dem Schlendrian unserer trochäischen und jambischen Texte ein Musiker schwerlich geführt werden könnte. Da bei Mendelssohn das Formelle überwiegend ist, so begreift man, daß er durch seine Individualität eher, als jeder Andere, gerade auf diese Aufgabe hingewiesen, und befähigt war, sie mit Geschmack, wenn auch im modernen Sinne zu lösen.

Es wäre thöricht, altgriechische Musik zu verlangen, die, wenn sie nur erst entdeckt wäre, unsere Ohren sicher gar nicht vertragen könnten. Die modernen Instrumentaleffecte, sowie die errungene Mannigfaltigkeit der Gesangsbehandlung im Chor-Unisono, im vielstimmigen Chor, im Solo, Quartett, u. s. w. können und dürfen bei der Lösung solcher Aufgaben nicht ignorirt werden, wenn wir nicht eine archäologische, abgestorbene Musik ohne Sympathien der Gegenwart erhalten wollen. Diese zu lösenden Schwierigkeiten verleihen dem Kunstwerke einen eigenthümlichen Reiz und fesseln den Hörer, der schon mit Pietät an die Dichtung herantritt, ein Glück, das modernen Dichtungen nur mit seltenen Ausnahmen zu Theil wird. Daß Mendelssohn's Lösung immer nur auf ihn selbst und auf das christlich-kirchliche Element hinweist ist durch Mendelssohn's Individualität und Bildungsgang hinlänglich erklärt, so daß man nur erstaunen kann, wieweit es ihm gelungen ist, sich von dem Subjectiven zu befreien, und in der griechischen Welt sich möglichst selbstständig zu bewegen. Mendelssohn hat das Verdienst, allen Nachfolgern auf diesem Feld in geistreicher Weise vorgearbeitet zu haben, da das Bahnbrechen in solchen entfernten Gebieten das Schwierigste und Gewagteste ist.

Die Ausführung der Chöre zum Oedipus von Seiten der Liedertafel war recht gut, wenn gleich wir feinere Nüancirung gewünscht hätten. Das Orchester war aber sehr mangelhaft, namentlich ließen die Blasinstrumente Viel zu wünschen übrig. Die Frage liegt sehr nahe, warum man denn zu solchen Aufführungen, zu welchen das Kunze'sche Orchester begreiflicherweise nicht ausreichen kann, nicht die Capelle auffordert? Oder vielmehr, warum die Kapelle zu solchen Kunstzwecken nicht von selbst sich angetrieben fühlt,

mitzuwirken, zumal wenn einer ihrer Kapellmeister dirigirt? Das ist ein fauler Fleck in den hiesigen Kunstverhältnissen, den wir gelegentlich noch näher beleuchten werden.

Der Kapellmeister Krebs hatte die Mendelssohn'schen Chöre mit sichtbarer Vorliebe einstudirt. Denn all' das Gute, was man von der Aufführung des Oedipus sagen kann war im bedeutend vermindertem Grade bei der Aufführung der Schumannschen Musik erkennbar.

Es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir Hrn. Krebs als einen Gegner der Schumann'schen Richtung bezeichnen.*) Wie kann aber eine Aufführung gelingen, die von einem Antipoden geleitet wird, in dessen Wesen es gar nicht liegt, in die Intentionen Schumann's einzugehen? In solchen Händen ist die Schumann'sche Romantik mit ihrem Duft und ihrer Charakteristik freilich „besorgt und aufgehoben."

Die Unfähigkeit des Orchesters mußte sich bei Ausführung der weit schwierigeren Schumann'schen Musik noch auffallender heraus stellen, als beim Oedipus. Die Einsätze waren unsicher, die Durchführungen zerrissen, die Blasinstrumente oft falsch, ein Verständniß des Gegebenen nicht vorhanden, sonst hätte man nicht so roh und indiskret begleitet. Auch die Chöre waren zu wenig schattirt und namentlich die Elfenchöre zu stark. Mehrere Tempi waren geradezu vergriffen, die Soli im Ganzen höchst mittelmäßig, da sie meist durch Dilettanten vertreten waren. Nur Frl. Jakobi, die Rose, sang mit dankenswerther Hingebung, mit vielem Verständniß, ja mit Pietät, sodaß wir von ihr allein sagen können, daß sie Schumann in sich aufgenommen und sinnig wieder gegeben habe.

Bei so vielfachen Mängeln der technischen Ausführung ist wohl zu beachten, daß wir durchaus nicht berechtigt waren, die herabgestimmten Anforderungen an eine Dilettantenleistung aus Gefälligkeit mitzubringen, weil das höchstanständige Entree von 1 Thaler (im Saal) gefordert ward, wofür der Deutsche allenfalls Etwas zu verlangen gewohnt ist. Wir zweifeln nicht, daß der Wille der Liedertafel der Beste war, uns etwas Vollendetes zu geben. Aber man darf nicht über seine Kräfte geben wollen, mit einem solchen Orchester und mit einen Dirigenten, dem von der Natur der feine Sinn für die Schumann'sche Romantik leider versagt zu sein scheint! Eine solche Behandlung kann der Schumann'schen Musik mit den besten Willen nur schaden, weil dadurch natürlich die Schwächen in desto grelleres Licht treten, während die Hauptvorzüge, die rhythmische und harmonische Charakteristik, fast ganz verloren gehen.

Der Gehalt der Schumann'schen Composition concentrirt sich in den Ensemblestücken, da der erzählende Tenor nicht nur in der Composition, sondern auch bei der Aufführung der schwächere Theil war.

Hier rächt sich wiederholt das Verfahren Schumann's, da eine neue Kunstform schaffen zu wollen, wo sie nicht hingehört. Schumann schwankt zwischen dem lyrischen und dramatischen Element, wenn er sich im epischen Gebiet bewegt. Er will die Charakteristik, welche Wagner auf der Bühne erreicht hat, in den Concertsaal verpflanzen, setzt aber an die Stelle der Handlung die Erzählung und bringt somit ein Zwittergeschöpf zu Tage, das zwischen Recitativ und Arie Mitten inne steht, ohne das eine oder andere zu sein. Dadurch werden dem Zuhörer die Ruhepunkte geraubt, ohne ihm hinreichende Entschädigung zu geben, da die überreiche Charakteristik hauptsächlich in die Instrumente gelegt werden muß, weil keine unterstützende Handlung vorhanden ist.

Wir danken Wagner, daß er uns von den abgetrennten, unorganischen Kunstformen in der Oper befreit hat, aber das Verlangen nach der breiten, ruhigen Gefühlsentwickelung und Gesangsentfaltung in der Arie wird immer bleiben und kann nicht vollständig ignorirt werden. Man verweise aber die Arie dahin, wohin sie gehört, von der Bühne herab, in den Concertsaal. Doch muthe man dem Concertsaal nicht zu, was auf die Bühne gehört und umgekehrt. So sehr wir daher mit Schumann einverstanden sind, daß er das geistlos eintönige italienische Recitativ verbannt hat, so müssen wir ihm einen Vorwurf daraus machen, daß er die Arie mit verbannte, ohne uns hinlänglichen Ersatz dafür zu bieten.

Allerdings ist dadurch die Hauptschwierigkeit, die verbindende Erzählung der epischen Dichtungen musikalisch wiederzugeben, noch nicht gehoben. Aber die Erzählung ist eben die Schwäche dieser Kunstform, die der musikalischen Behandlung immer widersprechen wird, und nicht anders zu beseitigen ist, als durch Umgehung derselben. Dies kann theils durch mehr dramatische, theils mehr reflektirende Behandlung geschehen, zu welcher die griechischen Chöre den richtigen Anknüpfungspunkt und das beste Vorbild geben würden. Was durch derartige Chöre oder Doppelchöre nicht erledigt werden kann, behandle man durch dramatische Ensembles oder in der Arienform.

Dadurch wird freilich diese ganze epische Kunstform fast unmerklich sich selbst entfremdet und unwillkührlich aus dem Concertsaal heraus auf die Bühne

*) Wir haben es selbst gehört, daß Hr. Kreb's, als er die Pilgerfahrt „hinter sich" hatte, und an den Oedipus kam, in der Hauptprobe laut ausrief: „Es thut doch wohl, wieder gesunde Musik zu hören!"

gedrängt werden. Aber das ist ja eben das Zeichen der Zeit, daß alle Kunstformen mehr und mehr auf die Bühne hinweisen und im Dramatischen ihren modernen Abschluß verlangen. Bis dahin bieten die reinen Gesangsformen der Arie, des Duetts, ꝛc. noch immer Anhaltepunkte genug dar, um für ihr episch-lyrisches Element das Podium statt des Kothurnes festzuhalten.

Im vorliegenden Fall sind wiederum die Schwächen der Dichtung die der Composition. Wo der Dichter, M. Horn, einzelne Situationen giebt, ist seine Arbeit recht gelungen. Die Bilder sind frisch, die Sprache ist lebendig, die Gedanken sind nicht neu, aber angemessen, der Plan jedoch ist mangelhaft, eine innere Nothwendigkeit ist absolut nicht vorhanden, von einer Entwickelung der Situationen keine Rede. Die ganze Dichtung erscheint zusammengewürfelt, und offenbar nur vorhanden, um einzelne lebendige Situationen oder Bilder zu erzielen, welche durch eine magere, unorganische Erzählung nicht verknüpft, sondern zusammen geleimt sind.

Wo der Dichter dem Componisten nur irgend Gelegenheit zur Ausbreitung giebt, zeigt Schumann die ganze Macht seiner Charakteristik, namentlich in den Chören. Von wahrhaft tragischer Wirkung ist die meisterhafte Scene auf dem Kirchhof; höchst gelungen sind die Elfenchöre mit ihren originellen Rhythmen. Jugendlich frisch und originell sind der Jägerchor und die durchaus humoristische- und naturwahre Hochzeitsfeier. Sehr schöne Ruhepunkte geben die drei Sopranduette, das reizende Ständchen und der Chor: „O sel'ge Zeit."

Bei so vielen und großen Schönheiten ist um so mehr zu bedauern, daß die eigentliche Fabel so bedeutungslos, und ohne Originalität, daß die Dichtung folglich nicht von selbstständig künstlerischem Werth ist und der erhebende Gesammteindruck eines abgeschlossenen Kunstwerkes fehlt.

Wenn aber oberflächliche oder partheiliche Beurtheiler von weichlicher Musik, von ungesunder, unnatürlicher Charakteristik, u. dgl. fabeln, so verleiten sie zu dem Glauben, daß das, was sie charakteristisch nennen, charakterlos, und was sie natürlich nennen, trivial sein muß. Dem großen Haufen des Publikums, das weder hören gelernt hat, noch denken will, und dem kleinen Häuflein der reactionären Kritiker mit ihren vormärzlichen Ideen, wird freilich Schumann immer unverständlich, oder widerwärtig bleiben. Ein Glück, daß man mit Redensarten keine Entwickelung hemmen oder eine Epoche negiren kann!

Der treffende Grundsatz, den kürzlich Gutzkow aussprach: „daß unsere meisten Fehler übertriebene Tugenden seien" findet auf Schumann seine vollste Anwendung. Jede Kunstbestrebung hat aber ihre volle Berechtigung, (und sei es auch nur die des Ueberganges und der Vermittelung) sobald sie sich als eine solche manifestirt, welche nicht außerhalb der Zeitrichtung liegt, sondern eine nothwendige Consequenz des Vorangegangenen ist. Was im Zeitbewußtsein ruht, findet auch in der Zeit sein Echo und in der Zukunft seine Lösung. Nur das Scheinleben einer, aus früheren, überwundenen Perioden heraufbeschworene Kunstrichtung ist ohne Wahrheit und ohne Recht. Darum wird das Bestreben gewisser Partheien, welche sich mit Seelenangst an das Vergangne klammern, wie alle Reaction, auf die Dauer ohne Halt und Wirkung sein.

Dresden, den 8ten Dec. Hoplit.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Erste musikalische Abendunterhaltung im Saale des Gewandhauses am 29sten November. Quintett für Clarinette, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell von Mozart, vorgetragen von den HH. Landgraf, CM. Dreyschock, Röntgen, Herrmann und Wittmann. Quintett für Streichinstrumente von Mendelssohn (B-Dur, nachgelassenes Werk), vorgetragen von den HH. CM. David, Röntgen, Herrmann, Hunger und Kapellmeister Rietz (zum ersten Male). Zweiter Theil: Septuor für Pianoforte, Violoncell, Contrabaß, Flöte, Hoboe und Horn von Hummel (Op. 74, D-Moll), vorgetr. von Frl. v. Staudach und den HH. Herrmann, Kapellmeister Rietz, Backhaus, Grenser, Diethe und Pohle. — Der erste Theil dieser Abendunterhaltung war bezüglich der Ausführung lobenswerth zu nennen. Das Quintett Mendelssohn's interessirte als ein nachgelassenes Werk, den Meisterschöpfungen desselben kann es indeß nicht an die Seite gestellt werden. Man findet, namentlich im letzten Satze nicht die Abrundung und künstlerische Ausführung des Stoffes, wie in anderen derartigen Werken bei ihm. Im Hummel'schen Septett bestätigte sich das, was wir bei Gelegenheit ihres ersten hiesigen Auftretens über Frl. v. Staudach sagten mehr als vollkommen. Sie besitzt Fertigkeit und Sicherheit, aber weiter nichts; gediegene technische Bildung, insbesondere des Anschlages, mangelt aber in so hohem Grade, daß sie mit ihren steifen Fingern über ein halbes Dutzend Saiten zerschlug. Von geistigem Ausdruck konnte auch nicht die Rede sein; sie spielte eben nur die Noten. Die Ausführung war überhaupt keine besonders gelungene, es spielte Jeder mehr auf eigene Hand, und eine einheitsvolle Darstellung aus einem Guß kam nicht zu Stande. Lobenswerth war es, daß Frl. v. Staudach dieses Mal das höchst überflüssige Präludiren unterließ, mit dem sie sich zwischen den Sätzen des Beethoven'schen C-Moll-Concerts im Abonnementconcert hören ließ.

— Wie sehr sich übrigens die Begriffe von Schön und Nichtschön bei vielen Leuten müssen verwirrt haben beweist, daß Frl. v. Staudach in der Leipziger Tageskritik als eine Pianistin par excellence gepriesen und Frau Clara Schumann an die Seite gestellt wurde.

Zweites Concert der Euterpe am 30sten November. Ouvertüre (Melusine) von Mendelssohn; Concert für die Violine von Molique (A-Moll), vorgetr. von Hrn. H. Riccius aus Dresden; Bacchus-Chor aus Antigone von Mendelssohn, vorgetr. von dem Pauliner Gesangsverein. La Napolitana, Phantasie über neapolitanische Themen von Franz Schubert, vorgetr. von Hrn. Riccius; drei Männerquartette, vorgetr. vom Paulinerverein. Zweiter Theil: Pastoral-Symphonie von Beethoven. — Hr. H. Riccius, dem Publikum der Euterpe als Violinist schon bekannt, zeigte sich auch dieses Mal als ein tüchtiger Geiger. Der Vortrag des ganzen Molique'schen Concertes war etwas ermüdend für die Hörer; man glaubte schon nach dem ersten Satze Hrn. R. auf's Wort, daß er seinen Bogen zu führen verstehe und sicher hätte er mit einem Bruchstück dieses Werkes, wenn nicht mehr, doch gewiß dasselbe erreicht, als mit dem Ganzen. Die Napolitana von Fr. Schubert (aus Dresden) ist ein Zwillingsbruder des Carnevals von Venedig: dieselben Wendungen, dieselben Harmonien, derselbe Firlefanz. Hr. R. spielte dieses sehr schwierige Virtuosenstück mit großer Gewandtheit und Geläufigkeit. Die Leistungen des Paulinervereins waren durchaus lobenswerth. Die beiden Instrumentalwerke, namentlich die Symphonie, ließen in der Ausführung Manches zu wünschen übrig. Vor Allem vermißten wir Schwung und feinere Nüancirung.

Neuntes Abonnementconcert am 9ten December. Ouvertüre zu „Faust" von Spohr; Concertarie von Mendelssohn, gesungen von Frl. Büry; Concert für Pianoforte, G-Moll, von Mendelssohn, vorgetragen von Hrn. Alexander Dreyschock; Arie di chiesa von Stradella, gesungen von Frl. Büry; Fuge von Händel (H-Moll) und Rhapsodie von Dreyschock, vorgetragen von Hrn. Dreyschock. Symphonie von R. Schumann (No. 2, C-Dur) Hr. Dreyschock war seit einer längeren Reihe von Jahren in Leipzig nicht gehört worden, und sein Auftreten interessirte daher um so mehr. Wie natürlich fand er rauschenden Beifall, und gab, als er gerufen wurde, noch ein Stück dazu. Die glänzenden Eigenschaften der Virtuosität des Hrn. Dreyschock sind allgemein bekannt, so daß wir kaum nöthig haben dieselben hier auf's Neue hervorzuheben. Für den Vortrag des Mendelssohn'schen Concerts ließ ihn insbesondere seine enorme Fertigkeit in Octavengängen, sein äußerst lockeres Handgelenk geeignet erscheinen. Meisterhaft spielte er die Fuge, wenn auch in schnellem Tempo etwas virtuosenmäßig. Die Rhapsodie hatten wir schon früher von ihm gehört. Wohlthuend war es, der vorausgegangenen Clavierpaukerei gegenüber wieder einmal gesundes Pianofortespiel zu hören. Frl. Büry zeichnete sich namentlich wieder in der Arie von Stradella aus, so daß es uns scheint, als sei die italienische Musik, ältere sowohl wie neuere, diejenige Sphäre, worin sie das Hervorstechendste leistete. Dankenswerth war die Wahl der 2ten Schumann'schen Symphonie, da das Publikum mit diesem Werk noch am wenigsten vertraut ist. —

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Der Bassist Formes gastirt in Berlin.

Frau v. Marra, die unermüdliche Gastrollen-Reisende, die niemals eine bleibende Stätte zu wünschen scheint, wird zum Frühjahr nach London gehen, um sich von John Bull bewundern zu lassen. Ihr Leipziger Gastspiel-Engagement wird sie mit dem neuen Jahre einstellen, da die Leipziger so undankbar waren, ihre Benefizvorstellung sehr spärlich zu besuchen.

Roger wird in Wien zu Gastrollen erwartet.

Wie man sagt ist Auber von dem neuen Kaiser der Franzosen zum — Senator ernannt worden. Seine Stelle beim Conservatorium wird Halevy einnehmen.

Die italienische Oper in Berlin hat wegen Mangel an Theilnahme seitens des Publikums ihre Vorstellungen eingestellt.

Frau Howitz-Steinau verläßt Dresden wieder und geht nach Carlsruhe.

Musikfeste, Aufführungen. Auf dem letzten Norfolk-Norwicher Musikfeste wurde unter mehreren älteren classischen Werken auch ein neues Oratorium „Jerusalem" von H. H. Pierson aufgeführt. Das Werk enthält vier Theile, der Text ist der heiligen Schrift entnommen. Ein großer Antheil an dem Gelingen und dem Beifall, den die Aufführung fand, wird der Mitwirkung der Damen Pauline Viardot-Garcia, Miß Pyne und Miß Dolby, und den HH. Formes und Weiß zugeschrieben.

Das dritte große Odeonsconcert in München brachte die C-Dur Symphonie mit Schlußfuge von Mozart, ein Halleluja für Sopran-Solo aus dem Oratorium „Esther" von Händel, ein Ave verum für Sopranterzett von Cherubini, die Jubel-Ouvertüre von Weber und eine noch unbekannte Orchester-suite von Bach. Sie bildete unstreitig den interessantesten Theil des Programmes. Die Handschrift dieser Suite befindet sich im Privatbesitz des Directors am Münchner Conservatorium für Musik, dessen Liberalität man die Aufführung verdankt. Die Suite ist für Streichinstrumente allein und hat nun drei Sätze. Sie hat so sehr gefallen, daß der dritte Satz wiederholt werden mußte. In den Nüancirungen welche Franz Lachner diesem mit musikalischer Bezeichnung nicht versehenen Werke gab, bewies er einen tiefeingehenden, feinen Schönheitssinn. In einem der nächsten Odeonsconcerte wird eine neue Symphonie von Wilhelm Taubert, welche der Componist der Münchner musikalischen Akademie gewidmet hat, zur Aufführung kommen.

In Breslau kam kürzlich unter der Leitung des Musikdir. Mosevius Händel's Samson zur Aufführung.

Der Violinist Singer wird in nächster Zeit nach Leipzig und Berlin kommen, um daselbst aufzutreten.

Neue und neueinstudirte Opern. Der ehemalige Weimarische Kapellmeister Chelard ist in Paris mit zwei neuen Opern angekommen, von denen wenigstens eine dort zur Aufführung kommen wird

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Componist Fr. Gretscher erhielt von der Frau Prinzessin von Preußen für die Dedication einer Phantasie für Pianoforte über das von Frau Sontag gesungene Schweizerlied (Coblenz, bei Falkenberg) eine werthvolle Brustnadel zum Geschenk.

Vermischtes.

Frl Marie Wieck beabsichtigt in Dresden im Laufe des Winters drei Soiréen zu veranstalten, in welchen fast ausschließlich nur die Claviermusik vertreten sein wird. Vielfache Schwierigkeiten, welche sich in Dresden dem Arrangement ausgedehnterer Programme für Kammermusik entgegenstellen, sollen Veranlassung zu dieser Idee sein, die wir für keine glückliche halten. Selbst wenn die Art des Vortrages ausgezeichnet ist, kann die Eintönigkeit des Eindruckes nicht vermindert werden.

Als neu einstudirt brachte die Dresdner Oper im Monat November den Postillon von Lonjumeau und am 7ten December Lortzing's Wildschütz. Gluck's Iphigenie wird vor Jahresschluß noch erwartet.

Franz Lachner's Composition der Chöre zum „König Oedipus" von Sophokles scheint trotz des Lobes, das man ihm dafür spendet, nicht sehr angesprochen zu haben. Man wird unmittelbar zur Vergleichung mit den Mendelssohn'schen Compositionen aufgefordert, wodurch die Lachner'sche schon deshalb im Nachtheil ist, weil die Chöre im „König Oedipus" meist reflektirend und im Vergleich mit der „Antigone" und mit „Oedipus in Kolonos" zu einförmig erscheinen. Ein feines, künstlerisches Gefühl, das Mendelssohn in hohem Grade besaß, hielt diesen ab, auch diesen Theil der Trilogie zu componiren. Die Lachner'sche Ouvertüre ist als Einleitung zu breit, als Ouvertüre zu wenig umfassend. Das häufige Unisono der Chöre fällt unangenehm auf, doch wird der melodramatische Theil als sehr gelungen, als oft neu und höchst geistreich in Orchestereffekten bezeichnet Man glaubt aber allgemein, daß diese auf „allerhöchsten Befehl" ausgeführte Composition sich mit der Tragödie selbst nicht auf der Bühne halten kann. Sie wird das Schicksal haben, dem Antigone und Oedipus in Kolonos auch nicht entgangen sind, — in den Concertsaal zu wandern, ein so tragisch-modernes Schicksal, wie es Vater Sophokles wohl niemals sich geträumt hat! —

Man schreibt uns aus **Wien**: Frl. Ney, welche am Hoftheater in Dresden vom April 1853 an engagirt ist, wird sich einem on dit zufolge mit dem Hofkapellmeister Preyer verheirathen. Dadurch hofft man diese mit einer selten schönen Stimme begabte Künstlerin für die hiesige Oper ferner zu erhalten, da nach den österreichischen Gesetzen die Frau zum Manne gehört, und ihr unterzeichneter Contract in sofern ungültig wird. — Hr. Cornet, der von seiner Reise zurückgekehrt ist, und keinen Ersatz für Frl. Ney gefunden hat, soll diese Heirath besonders wünschen. — Die neue Oper „Indra" von Flotow soll den 16ten dies. zum ersten Male gegeben werden, doch wird dies noch von der nächsten Probe abhängen. Spätestens wird dieselbe den 18ten gegeben werden. —

Die Künstler, welche an der Darstellung des Festes der Künste in der komischen Oper in Paris mitgewirkt haben, sind von Napoleon gleichfalls mit kaiserlicher Freigebigkeit belohnt worden. Der Poet Méry, Emil Perrin, Adolf Adam und Bataille haben reich mit Diamanten besetzte Tabaksdosen, Frau Ugalde eine mit Diamanten und Edelsteinen besetzte Nadel, Frl. Wertheimer ein Armband mit Diamanten, Frl. Lefebure ein Armband mit Smaragden empfangen. Allem Vermuthen nach werden künftig die Juweliere als Hauptprotektoren aller Festcantaten auftreten!

W. H. Riehl spricht sich (in der Augsburger Allgemeinen Zeitung) im höchsten Grade anerkennend über Anna Bochholz-Falconi aus. Er hebt hervor, daß ihre Bedeutsamkeit namentlich in ihrer gründlichen kunstgeschichtlichen und überhaupt kunstwissenschaftlichen Durchbildung beruhe. Ihr gegenüber erscheinen die meisten großen Sängerinnen als Naturalistinnen, da A. Bochholz es meisterlich versteht, die Spiegelungen des Zeitgeistes im Gesange deutlich zu machen. Diese Eigenschaft und diese Bildung ist allerdings bei Sängerinnen ebenso neu als überraschend. Anna Bochholz hebt sich dadurch aus der Reihe der Virtuosinnen empor zu der kleinen Anzahl wahrhafter Künstlerinnen. Durch solche Leistungen wäre es allein möglich, einen neuen Geist in unser ausgelebtes Concertwesen zu bringen, das nach gerade anfängt, als lebendige Leiche umherzuwandeln. Historische Concerte, in welchen die verschiedenen Epochen der Gesangscompositionen wirklich charakterisirt, nicht blos abgesungen würden, würden dadurch einen eigenthümlichen Reiz erhalten und zu einem wirklichen Bildungsmittel werden.

Ein Münchner Kritiker fragte einen ehrsamen altbairischen Spießbürger um den Eindruck welchen ihm die Aufführung des König Oedipus mit der Musik von Lachner gemacht habe. Dieser antwortete fast buchstäblich mit den Worten, mit welchen sich ein altgriechischer Philosoph über die dunklen Werke eines Meisters seiner Wissenschaft ausgesprochen hat. Er sagte: „Weil das Wenige, welches ich verstanden, mir so wohl gefiel, so glaube ich, daß auch das Uebrige, welches ich nicht verstanden, vortrefflich sei." Wenn das ganze

Publikum so vernünftig und so dankbar wäre, als dieser eine prächtige Spießbürger und Philosoph, dann wäre es ein Vergnügen, Componist und Dichter zu sein.

Der alte deutsche Heldengesang von den Nibelungen scheint in neuester Zeit sowohl unter Dichtern wie Componisten die regste Theilnahme hervorgerufen zu haben. Früher schon ist von Raupach die ganze Sage in einer fünfactigen Tragödie nebst Vorspiel bearbeitet worden, und vor dreißig Jahren feierte die berühmte Crelinger in der Hauptrolle der Chriemhild ihre größten Triumphe. Schwächere dramatische Dichtungen, welche denselben Stoff behandelten, von Wurm, Fouqué, Müller und Herrmann, sind nicht zur Aufführung gelangt. Vergeblich — wie es schien — feuerten später L. Otto in Meißen, Vischer in Tübingen, Zuccalmaglio in Köln durch längere Aufsätze und scenarische Skizzen zu einer musikalischen Composition dieses grandiosen Vorwurfs an. Jetzt auf einmal tauchen von allen Seiten Pläne oder gar schon vollendete Arbeiten für das genannte Heldengedicht auf. Der Berliner Hofbühne sind dem Vernehmen nach zwei neue Tragödien, „Siegfried's Tod" und „Chriemhildens Rache", eingereicht. Richard Wagner verspricht vor dem deutschen Publikum nicht eher wieder als mit einer drei Abende hinter einander aufzuführenden musikalischen Trilogie jener altdeutschen Sage zu erscheinen. Das vorletzte Heft des Conversations-Lexicons bringt unter dem Artikel „Gade" die Nachricht, daß auch dieser geschätzte Componist an einer denselben Stoff behandelnden Oper arbeite, und als dritter Mitbewerber tritt jetzt Kapellmeister Dorn in die Schranken, dessen Werk am weitesten vorgeschritten zu sein scheint, da bereits von dem vierten Act der Oper die Rede ist. Das Scenarium hat der Componist selbst entworfen; der Text ist von dem früher bei dem Königsstädter Theater renommirten Schauspieler Gerber, und die Hauptrollen der Chriemhild und Brunhild sind für die Sängerinnen Köster und Wagner bestimmt. Die erste Aufführung soll in Königsberg, der Vaterstadt des Componisten, stattfinden, und zwar wünscht der dortige Theater-Unternehmer Woltersdorff die Oper im März 1853 in Scene gehen zu lassen, an dem Tage, an welchem Dorn vor 25 Jahren in Königsberg und überhaupt zum ersten Male als Dirigent auftrat.

Die Zahl der jugendlichen Geigerinnen hat sich wieder um eine, Louise Bärwolf, Tochter eines Musikers in Brüges in Belgien, vermehrt. Sie ist zwölf Jahre alt, und soll in technischer Beziehung recht Anerkennenswerthes leisten, so daß sie vor mehreren anderen ihrer Colleginn:n eine hervorragende Stellung einnimmt. Vor kurzem mit ihrem Vater in Leipzig, konnte sie nicht zum Auftreten kommen, da für die nächsten Concerte schon Engagements abgeschlossen waren. Sie wurde aber in einer kunstsinnigen Familie gehört, und erndete dort vielen Beifall. Wir waren zu derselben Zeit gerade nicht in Leipzig anwesend, und können darum nur nach dieser Mittheilung berichten.

Leipzig. Eine Schülerin des hiesigen Conservatoriums, speciell der Frau Schäfer, Frl. Bleyel aus Leipzig, hin und wieder schon in diesen Bl. genannt, machte am 10ten December als Agathe im Freischütz ihren ersten theatralischen Versuch, und berechtigte durch ihre Leistung, unterstützt durch ein sehr günstiges Aeußere, zu erfreulichen Hoffnungen. Große Aengstlichkeit trat indeß der Entfaltung ihrer Stimme noch sehr hindernd in den Weg. — Bei dieser Gelegenheit war auch die Wolfsschlucht mit neuem Zauberspuk ausgestattet worden, der indeß ziemlich geschmacklos genannt werden muß. Statt phantastischer Bilder gab man grob materielle; das Wirksamste, das wilde Heer, hatte man weggelassen. — — Seit einigen Tagen befindet sich Hr. Carl Evers aus Wien hier. Er gedenkt sich längere Zeit hier aufzuhalten.

Druckfehler-Berichtigungen. Nr. 24 S. 251, Sp. 2, Z. 1 v. o. lies Sondhauß ûatt Lordhauß.

Intelligenzblatt.

In der ***Heinrichshofen***'schen Musikhandlung in Magdeburg erschienen so eben:

Chwatal, F. X., Op. 92. Pianoforte-Schule. Liefg. 6. Schlusslieferung. 25 Sgr. Preis compl. mit Portrait 3 Thlr.

———, Op. 104. 18 kleine melodische Stücke, ein Anhang zu jeder Clavierschule. 12½ Sgr.

Litolff, H., Op. 89. Grande Valse brillante. 25 Sgr.

Lux, Fr., Op. 6. Fünf Lieder. 17½ Sgr.

Mozart's Symphonien, Nr. 8. arr. von Gleichauf. 1 Thlr.

Riccius, A. F., Drei ernste zweistimmige Lieder für Sopr. u. Alt. 10 Sgr.

Stein, C., Op. 4. Sechs Fabeln, für Sopr. oder Tenor. 17½ Sgr.

Wachsmann, J. J., Op. 12. Drei Gesänge. 7½ Sgr.

Würst, R., Op. 20. Lieder u. Gesänge, Nr. 3–6. zus. 10 Sgr.

Neue Musikalien.

Verlag von ***Joh. André*** in Offenbach a. M.

Pianoforte zu 4 Händen.

Mozart, W. A., 2 Serenaden f. 2 Cl., 2 Ob., 2 Fl. u. 2 H., arr. von *J. André*. Nr. 1, 2. zu 1 fl. 48 kr.
Neumann, E., Maryanka, Polka-Mazurka. 18 kr.
— —, Sontag's Polka. 27 kr.

Pianoforte solo.

Burgmüller, Fr., Quadrilles. Nr. 5. Ernani. 36 kr.
Cramer, H., Op. 83. Fantaisie brillante. Belisar. 1 fl. 21 kr.
— —, Op. 85. Perles mélodiques, six fantaisies faciles.
Nr. 5. Der rothe Sarafan (Air russe). 54 kr.
„ 6. Muss i denn zum Stadtle 'naus (Volkslied). 54 kr.
— —, Op. 87. Perles mélodiques, six fantaisies faciles.
Nr. 1. Marche de Norma de *Bellini*. 54 kr.
„ 2. Cavatine de Crociato de *Meyerbeer*. 54 kr.
„ 3. Trio et Marche de Belisar de *Donizetti*. 54 kr.
„ 4. A Bliemi im Hieda aus 's letzti Fensterl von *Lachner*. 54 kr.
„ 5. Cavatine et Air de Belisar de *Donizetti*. 54 kr.
„ 6. Duettino „La ci darem la mano" de Don Juan de *Mozart*. 54 kr.
Czerny, C., Op. 825. Amusement des jeunes amateurs. 20 petites et brillantes Récréations. Cah. 1, 2, 3, 4, 5. zu 1 fl.
— —, do. do. do. do. do. Nr. 1—20. zu 27 kr.
Heller, Stephan, Wanderstunden, 6 Characterstücke f. Pf. Heft I. 1 fl. 21 kr. Heft II. 1 fl. 3 kr.
Jäll, A., Op. 22. Le Carnaval de Vénise. 1 fl.
Neumann, E., Polka Nr. 6. Les Castagnettes. 24 kr.
— —, Maryanka, Polka-Mazurka. 18 kr.
— —, Op. 38. Grande Marche funèbre à l'occasion de la mort du Duc de Wellington. 30 kr.
Pithe, E., Op. 10. Sérénade. 54 kr.
Quidant, A., Op. 13. Cantique, Fantaisie de Salon. 1 fl.
Schmitt, A., Methode I. Stufe. Op. 114 A. Uebungsstücke für den ersten Anfang. 2 fl. 24 kr.
Schubert, C., Op. 43. Les Dames de Séville, Valse brillante. 54 kr.
Tanz-Album 1853. 9 leichte beliebte Walzer, Gallopaden, Polka, Quadrille etc. *netto* 1 fl. 48 kr.

Gesang-Musik.

Abt, Fr., Op. 90. Volkslieder mit Pf. Nr. 1. Die Auserwählte. 27 kr.
Nr. 2. Liebesscherz. Nr. 3. Vogelsang. zu 18 kr.
— —, Op. 91. Zehn Duettinen für 2 Singstimmen mit Pf. etc. 1 fl. 30 kr,
Heft 1, 2, 3. zu 36 kr.
— —, Op. 92. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianof.
Ausgabe für Sopran. 54 kr.
Ausgabe für Alt. 54 kr.
— —, Op. 93. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianof. 54 kr.
(Einzeln nur auf feste Rechnung.)
— —, Op. 94. Fünf Lieder für Alt mit Pianof. 1 fl. 12 kr.
(Einzeln nur auf feste Rechnung.) Nr. 2, 3, 4, 5. zu 18 kr.
„ 1. 36 kr.
— —, Op. 79. Zwei Lieder mit Pianof. (früher mit Vlle. obl. erschienen). 45 kr.
Gumbert, Ferd., Op. 47. Mazurka für eine Singstimme mit Pianof. 27 kr.
— —, Op. 48. Acht leichte Duettinen für zwei Singstimmen mit Pianof. 1 fl. 30 kr.
— —, Op. 49. Erinnerung, für eine Singstimme mit Pianof. 27 kr.
Lutz, W., Op. 16. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianof. 36 kr.
Serena. Sammlung von Liedern mit leichter Guitarre-Begleitung. Heft 4. 54 kr.
Stigelli, G., Op. 8. Venetianisches Gondellied mit Pianof. 36 kr.
— —, Op. 9. Ob sie wohl kommen wird, für Sopran mit Pianof. 36 kr.
Struth, A., Op. 15. Lieder aus der Kinderwelt mit Pianof. *netto* 36 kr.

Verschiedene Instrumente.

Alard, D., Op. 28. Fantasie über Fille du Régiment für V. mit Pianof. 2 fl.
Busch, J. G., Abendsterne, Potp. für Flöte oder Violine u. Guit. Nr. 1. Martha. 54 kr.
Seeger, C., Op. 7. Zwanzig rhythmische Choräle für die Orgel. 36 kr.

Von früher erschienenen Werken sind jetzt wieder vorräthig:

Mozart, W. A., Op. 104. Sinfonie für V. und Viola conc. mit Orchester. 4 fl. 30 kr.
Schmitt, A., Op. 11. 3 Sonatines p. Pf. compl. 1 fl. 3 kr., einzeln: Nr. 1, 2. zu 27 kr., Nr. 3. 36 kr.
— —, Op. 18. Rondo capriccioso für Pf. 54 kr.
Vollweiler und Horr, Choix d'airs pour Pianof. Cab. 1. 36 kr.
Weber, Ch. M., Op. 11. Concert für Pianof. solo. Hochformat. Zinnstich. 1 fl. 48 kr.

Interessante neue Musikalien,

so eben erschienen im Verlag der ***Schlesinger***'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, und durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Goria, Compositions p. Piano: 5 Etudes. Op. 7, 15, 16, à $\frac{1}{3}$ Thlr. Op. 8, 17, à $\frac{1}{2}$ Thlr.
— —, Serenade p. l. main gauche, Op. 9, $\frac{1}{3}$ Thlr. Alice, valse brill., Op. 12, $\frac{1}{3}$ Thlr.
— —, 3 Nocturnes. Op. 6, 10, 11. à 10—12$\frac{1}{2}$ Sgr.
— —, 1e Mazurka „Olga", Op. 5. 2e Mazurka, Op. 14. 3e Mazurka „Nadiezda", Op. 18. à $\frac{1}{4}$ Thlr.
Gumbert, 4 Lieder f. Sopran mit Piano, Op. 51, $\frac{3}{4}$ Thlr., f. Alt einzeln à 7$\frac{1}{2}$ Sgr. Es leben die Frauen, f. 4 Männerst. $\frac{1}{2}$ Thlr.
Märtens, 3 Feuilles d'automne p. Piano. Op. 7. $\frac{1}{2}$ Thlr.
Mozart, 2 berühmte Arien f. Mezzo-Sopr. aus Titus, ital. u. deutsch. à $\frac{1}{3}$ Thlr.
Musica sacra, kirchliche Gesange des königl. Domchors a capella von Durante, Lotti, Palestrina, Jomelli, Schröter, Bortniansky etc. Nr. 1—24. Partit. 4 Thlr. Die Singst. einzeln billigst.
dito. Nr. 34. Orlandus Lassus, Alme Deus, 4stimmig, 7$\frac{1}{2}$ Sgr. Nr. 35. Palestrina, Quo cunque pergis, f. 2 Tenori u. 2 Bassi, 5 Sgr. Nr. 36. Bach, Das Blut Jesu, 5-stimmig, 10 Sgr. (Singst. einzeln.)
Raff, 3 Lieder f. 1 Singst. mit Piano. Op. 52. 17$\frac{1}{2}$ Sgr.
Russische Volkslieder (russisch u. deutsch bearb. von Grünbaum) f. 1 Singst. mit Pfte. Nr. 1—12. 1$\frac{1}{3}$ Thlr., dito Nr. 1—20. à 5—10 Sgr.
Neues Tanzalbum f. 1853 f. Piano, enth. 8 neue Tänze, (Ladenpr. 1 Thlr.) netto 15 Sgr., alle 8 Tanze einzeln: Festpolonaise von Conradi, Angelgalopp von Schäffer, Friedapolka von Kuntze, à 5 Sgr., Zerlina-Quadrille von Musard, 10 Sgr., etc.

Sion, Sammlung von 48 classischen geistlichen Arien der berühmtesten Meister f. 1 Altstimme mit Pftebegl. herausgeg. von Klage und I. M. der Königin v. Preussen gewidmet. 2 Bde. à 3½ Thlr., alle 48 Nrn. einzeln à 5—10 Sgr.
Tschirch, 5 Lieder f. Sopran mit Pfte. Op. 32. ¾ Thlr.
Vierling, 5 Gedichte f. Singst. mit Pfte. Op. 12. ½ Thlr.
C. M. v. Weber, 12 Pièces faciles à 4 m. Liv. I. Op. 3. 17½ Sgr., Liv. II. Op. 10. ¾ Thlr
Compositions classiques p. Piano avec Violon. I. Mozart, Sonate facile, ½ Thlr. IV. Mozart, Sonate in F, ½ Thlr. VIII. Dussek, La Consolation, Op. 62, ½ Thlr.
Schaeffer, Angelgalopp, heiterer 4stimmiger Männergesang, Op. 38 V., 17½ Sgr., f. 1 Singst. mit Piano 12½ Sgr., f. Piano allein 5 Sgr.
— —, Die kluge Hausfrau, komisches Duett f. weibliche Stimmen mit Pfte. Op. 44. ½ Thlr.
Verdi, Aria aus Luisa Miller f. Sopran od. Tenor, italien. u. deutsch. $\frac{7}{12}$ Thlr.

Bei uns ist jetzt erschienen:

Dresel, A. (Seminar-Inspector), **Choräle** (darunter einige rhythmische) und einige andere geistliche Gesänge (darunter das „Ecce quo modo moritur justus‘ von Gallus) für Lehrer-Conferenzen, höhere Lehranstalten und andere Männer-Gesangvereine, Herrn Dr. Schneider zugeeignet. 2tes Heft. Quer 4to. Pr. 10 Sgr.

Lemgo & Detmold im November 1852.

Meyer'sche Hofbuchhandlung.

Concert- u. Salonmusik für Blasinstrumente

neuerschienen im Verlag von *J. Ricordi* in Mailand.

Briccialdi, G., Capriccio p. Flauto con Pfte. Op. 64. 1 Thlr. 15 Sgr.

Ciardi, C., Fantaisie sur des Motifs de l'Opera: Luisa Miller de Verdi, p. Flûte av. Pfte. Op. 23. 1 Thlr. 15 Sgr.

Krakamp, E., Intr., Tema e Variazioni sul Motivo: „Mira, o Norma“, p. Flauto con Pfte. Op. 80. 1 Thlr.

Rabboni, Gius., Macbeth, di Verdi. Concertino p. Flauto con Pfte. Op. 53. 1 Thlr. 15 Sgr.

———, Luisa Miller di Verdi. 2do Fantasia p. Flauto con Pfte. Op. 54. 1 Thlr. 22½ Sgr.

———, Pensieri del Rigoletto, di Verdi. Variati p. 2 Flauti con Pfte. Op. 55. 2 Thlr.

———, Rigolleto di Verdi. Pezzo concertato p. Flauto con Pfte. Op. 56. 1 Thlr. 22½ Sgr.

———, Fantasia elegante tratta dell' Opera: Stiffelio, di Verdi, p. 2 Flauti con Pfte. Op. 57. 1 Thlr. 22½ Sgr.

Savini, F., Fantasia tratta dell' Opera: I Lombardi, di Verdi, p. Flauto con Pfte. 1 Thlr. 7½ Sgr.

———, Fantasia sopra Motivi dell' Opera: I Masnadieri, di Verdi, p. Flauto con Pfte. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Tamplini, G., Scherzo p. Fagotto con Pfte. 19 Sgr.

Camus, Metodo pel nuovo Flauto - Böhm. 2 Thlr. 15 Sgr.

Bei Unterzeichnetem ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Allgemeine Generalbasslehre,

nebst

der Lehre von den zum Generalbassspiele nöthigen verschiedenen Hülfswissenschaften,

als

Harmonie, Modulation, Begleitung etc.,

mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker, Organisten und gebildete Dilettanten,

bearbeitet von

Gustav Schilling.

Dritte vielfach verbesserte Ausgabe.

gr. 8. geh. 1 Thlr. 10 Ngr.

Wir dürfen dieses gediegene Lehrbuch, in der neuen vielfach verbesserten Auflage, all Denen, die nach einer gediegenen musikalischen Bildung streben, wie auch Lehrern als Leitfaden für den Unterricht aufs Angelegentlichste empfehlen. Der Preis ist bei sorgfältigster Ausstattung so billig als nur möglich gestellt worden und dadurch die Anschaffung erleichtert.

Darmstadt. *L. Pabst.*

Bei *Eduard Eisenach* in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu haben:

Don Juan.

Oper in zwei Akten

von **W. A. Mozart.**

Neuer vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Text. **Preis 1½ Thlr.**

Diese Ausgabe zeichnet sich durch Vollständigkeit, sorgfältige Bearbeitung nach der Partitur und **billigen Preis** bei schönem Druck und eleganter Ausstattung vortheilhaft aus und ist deshalb ganz besonders zu empfehlen.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, verantwortlicher Redacteur. Verleger: Bruno Hinze in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- u. Musikh. (Guttentag) in Berlin.
J. Fischer in Prag.
Gebr. Hug in Zürich.

P. Mechetti qm. Carlo in Wien.
B. Westermann u. Comp. in New-York.
Rud. Friedlein in Warschau.

Siebenunddreißigster Band. № 26. Den 24. December 1852.

Von dieser Zeitschr. erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. | Preis des Bandes von 26 Nrn. 2½ Thlr. Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. | Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musik- und Kunsthandlungen an.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Carl Eschmann, Op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdruckes und der Nüancirung im Pianofortespiel. Heft 1. — Cassel, Luckhardt. Pr. 25 Sgr.

— — —, Op. 17. Album. Lebensbilder. Zwölf lyrische Tonstücke für das Pianoforte. — Ebend.

Zuvörderst Op. 17! —

Was an diesem corpulenten Werke die Aufmerksamkeit zunächst fesselt, ist die äußere Ausstattung desselben. Wenden wir den bunten Umschlag und das ihm folgende Pergamentblatt, so erblicken wir das Portrait des Componisten mit dessen Facsimile. Mit verschränkten Armen im Fauteuil sitzend, auf der Brust des Rockes eine vollblühende Rose, auf der Rücklehne des Sessels die Eule der Athene, eine Pergamentrolle unter dem Flügel — so tritt uns Hr. Eschmann im Bilde entgegen und bietet unserem Vorurtheile über den Inhalt des Heftes einen Anhalt.

Das Titelblatt zieren sieben schmuck ausgeführte Randzeichnungen von Corrodi, und belehren uns im Allgemeinen über die Vorwürfe der nachfolgenden Tondichtungen.

Jetzt zeigt uns ein neues Blatt das Inhaltsverzeichniß, welches wir hier folgen lassen: Nr. 1. Kinderleben I. Nr 2. Kinderleben II. Nr. 3. „Das ganze Dorf versammelt sich". Nr. 4. Mähr aus alten Zeiten. Nr. 5. Jägerrast und Banquett. Nr. 6. Ein Abend in Sesenheim im Jahre 1771. Nr. 7. Blick in die Zukunft. Nr. 8. Vision. Nr. 9. In der Kirche. Nr. 10. Armes Kind am Weihnachtsabend. Nr. 11. Froher Winterabend. Nr. 12. Abschied vom Freunde. — Das ist die goldene Schale, welche uns den Kern verhüllt.

Wie ist nun dieser?

Die Frage läßt sich ohne Weiteres nicht wohl beantworten. — Machen wir uns zunächst klar über die allgemeine Aufgabe des Tondichters, der sich durch äußere Situationen und Ereignisse zu musikalischen, also rein innerlichen Kundgebungen anregen läßt. Rob. Schumann hat in dieser Art ohne Zweifel Vollendetes geleistet. Sei es uns zunächst gestattet, ein Weniges nachzusehen, wie seine Vorwürfe beschaffen sind, in welcher Weise sie ihn anregen und welche Form der Ausdruck seiner reflektirenden Empfindung annimmt. Die Titel der ersten Stücke des Eschmann'schen Albums: Kinderleben erinnern uns unmittelbar an die Schumann'schen Kinderscenen, die uns das Kinderleben in eng umgränzten, einzelnen Momenten schildern. Kinderleben ist ein abstrakter Begriff, an den sich nur allgemeine Vorstellungen

knüpfen lassen. Sofort aber wird dieser Begriff concret, wenn aus dem allgemeinen Kinderleben die Vorstellung eines besonderen Momentes hervorgehoben wird, z. B. das Einschlummern des Kindes. Zwar ist auch diese Vorstellung eine noch allgemeine sofern sie an das Leben eines jeden Kindes geknüpft werden kann. Die Besonderheit derselben aber ist theils in der Identität der kindlichen Natur, theils in der Eigenthümlichkeit der vorgestellten Situation begründet. Aehnlich charakterisiren sich die übrigen Vorwürfe der „Kinderscenen", z. B. „Bittendes Kind", „Fürchten machen", „Fast zu ernst", „Ritter vom Steckenpferd" u. s. w. Der Dichter beobachtet mit dem Auge entweder seines Gesichtes oder seiner Phantasie das Kind in solchen Situationen und giebt musikalisch Nichts, als den Eindruck, den sein Gemüth durch die Beobachtung empfangen; so daß das Bild, welches er darstellt, nur durch die Empfindung des Dichters hindurchscheint. Schumann giebt diesen Eindruck in einer eng umgränzten, ihrem Inhalte entsprechenden und von diesem bedingten Form. Wir sehen deutlich, wie im vollendeten Kunstwerke der Inhalt sich seine Form selber schafft, nicht unähnlich der niederländischen Genremalerei, welche uns auch ihre zierlichen oder belustigenden Gegenstände in eben so zierlichen Maaßen vorführt. Diese Genrestücke, wie die Schumann'schen, sind bei allem Fleiße, bei aller Liebe und Hingebung der Ausführung, sei diese auch noch so detaillirt, immer nur Skizzen. Denn die Vorwürfe sind nie bis zur Erschöpfung des Gegenstandes ausgebeutet, sondern lassen dem Empfangenden noch Vieles zu denken und zu fühlen übrig.

Nicht so die Stücke des Hrn. Carl Eschmann.

Seine Vorwürfe sind entweder abstract oder zu allgemeiner Art, wie z. B. „Kinderleben", „Blick in die Zukunft", „Vision" u. s. f. oder sie sind von einer zu materiellen Besonderheit, wie z. B.

Das ganze Dorf versammelt sich
Und eilt zum Kirmesreihen,
Es freut sich Alles, aber mich
Kann fürder Nichts erfreuen;
Denn ach! mein Hannchen fehlet mir ɪc.:

oder „Jägerrast und Banquett", „Ein Abend in Sesenheim im Jahre 1771", „Abschied vom Freunde" u. a. Lebensereignisse, Dichterlectüre und dergleichen Specialitäten können allerdings auf die musikalische Kundgebung einwirken. Wozu muß aber die Welt das erfahren, zumal wenn die Ueberschriften durchaus nicht beitragen zu größerer Verständlichkeit der Musik? Die Tonkunst haßt so sehr das Wesen des speculirenden Gedankens, daß es wie Ironie aussieht, wenn man sie zwingen will, etwas darzustellen, das nur dem Verstande verständlich ganz außerhalb ihrer Sphäre liegt. Jägerrast ist eine abstrahirte Vorstellung, welche eben so wenig der musikalischen Ausdrucks- und Darstellungsfähigkeit zugänglich ist, wie Sesenheim und das Jahr 1771, und die Zukunft und Hannchen u. s. w. Hr. Eschmann hat diese Behauptung nicht nur entkräftet, sondern vielmehr bestätigt. Er stellt von der ganzen Jägerrast dem musikalischen Verständnisse Nichts verständlich dar, als die nachgeahmten traditionellen Hörnerrufe, bei welchen sich die Gewohnheit allerdings erinnert, daß wohl die Rede vom Jäger sei. Aber die springende Rhythmik der Gique, welche sich in dem Stücke consequent motivisch fortsetzt, ließe wahrlich eher auf pirschende oder tanzende, als auf rastende Jäger schließen. Und nun sollen wir mit der Vorstellung der Jägerrast gar noch die eines Banquettes verknüpfen. Sehr gespannt, wie Hr. Eschmann diesem materiellen Gegenstande eine Seite der musikalischen Darstellung und Empfindung abgewonnen habe, fanden wir uns aus dieser Spannung durch Nichts erlöst, als durch die Vortragsbezeichnungen des Trio's: „Rauschend, festlich" und durch eine Clavierpassage, welche diese prunkenden Vorschriften nur nothdürftig rechtfertigt, und kaum die Illusion jauchzender Menschen, geschweige banquettirender Jäger — in uns hervorzurufen vermochte.

Um noch einen Vorwurf für alle übrigen zu betrachten, so wenden wir uns zu Nr. 12 des Album's: „Abschied vom Freunde." Sagte es uns nicht die Ueberschrift, daß diese ruhigen, innigen Klagen dem Abschied gelten sollten, so würden wir vielleicht an eine Mondnachtelegie, oder an irgend welche andere Aeußerung eines liebefähigen, sinnig angeregten Gemüthes gedacht haben. Aber es soll einmal der Abschied vom Freunde geschildert werden. Scheiden wir doch mit diesem Stücke, dem letzten des Heftes vom Verfasser, dem wir auf 52 Seiten durch Leid und Freude folgten, und der jetzt den Freunden „Lebewohl" zuruft! Hören wir doch am Ende des Stückes dieses „Lebewohl" zweimal so deutlich, daß nur Textworte fehlen, um es zu singen! Ja ist uns doch, als hätten wir dieses „Lebewohl" schon einmal selber gesungen, und zwar in Es-Dur, als wir noch das Glück hatten, Mitglied des ersten Basses eines Männergesangvereines zu sein. Fühlen wir uns doch unwiderstehlich angeregt, zu singen: Lebewohl — du schöner Wald!" — Wolle uns Hr. Eschmann diese wunderliche Ideenassociation verzeihen. Wir räumen unseren Irrthum gern ein, denn sein Stück ist ja nicht in Es-Dur, sondern in F-Dur geschrieben, dazu ist es das letzte im Hefte und trägt die Ueberschrift: Abschied vom Freunde. All das soll uns überzeugen, daß allein

der Abschied vom Freunde geeignet sei, gerade in dieser Form und Weise seinen rechten Ausdruck zu finden, und daß es folglich nur heißen könne: „Lebewohl, lieber Freund!"

Wir wiesen vorher hin auf die skizzenhafte Form der Schumann'schen „Kinderscenen" und der niederländischen Genremalerei. Hr. Eschmann hat diese Form durchbrochen — war sie ihm zu eng oder zu unbedeutend — gleichviel! Er hat mit Ausnahme seines „Abschiedes vom Freunde" überall eine ausgeführtere Rondoform gewählt, die sich meist in behaglicher Breite recht in's Detail entwickelt. Ob die Wahl dieser Form günstig oder verfehlt sei, wollen wir nicht entscheiden. Anerkennen nur müssen wir, daß diese Form geeignet ist, der Entfaltung des technischen Geschickes eines Tonsetzers Raum zu geben. Und nirgendwo können wir dem Hrn. Verfasser den Vorwurf machen, daß er ein Thema stiefmütterlich behandelt oder in seinem Exposé gekargt habe.

Auch läßt sich nicht verkennen, daß Hr. Eschmann die Erscheinungen der Neuzeit in sich aufgenommen habe. Deutet er dies doch hie und da nur zu deutlich an, indem das Echo seines Herzens bekannte Klänge bekannter Meister in verklärter Abschwächung wohlthuend zurückhaucht. Eine solche gleichsam prismatische Strahlenbrechung blendet zwar das Auge nicht, wie ein in die Sonne fest gerichteter Blick; aber sollte es nicht dennoch des edelsten Strebens werth sein, lieber eigne Strahlen zu spenden, als fremde gebrochen zu reflectiren?
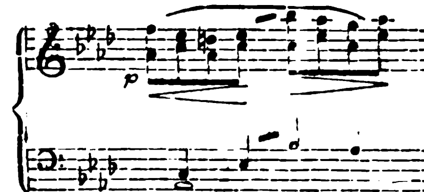
Mit dieser Frage gehen wir zu dem folgenden Hefte über, das uns hoffentlich mehr Sonnenwärme, als bunten, prismatischen Glanz bieten wird. — Die Bemerkung jedoch sei uns noch gestattet, daß Hrn. Eschmann's Talent die Aufforderung an die Kritik stellte, ihren höchsten und härtesten Maaßstab an sein Werk zu legen. Denn sein Streben ist auf das höchste Ziel gerichtet und verdient die wärmste, liebevollste Unterstützung des Kritikers, dessen trostloses Geschäft einmal ist, durch Einreißen den Bau zu fördern.

Einige Stichfehler wird jeder musikalische Spieler, deren das Album viele finden möge, sich selber verbessern können. —

Von dem folgenden Werke Op. 16 liegt nur das erste Heft vor. Es enthält 4 Etüden und ein Vorwort des Hrn. Verfassers, in welchem dieser sich gegen den Vorwurf verwahrt, als habe er in dem Werke ein „neues Feld zur Erreichung blos technischer Fertigkeit im Pianofortespiel eröffnen" wollen. Seine „Studien" sollen vielmehr zunächst zur „Erlangung eines nüancibelen Spieles beitragen" und die Erscheinungen der neueren Schule „(Mendelssohn, Schumann, Heller, Moscheles (?) u. s. w.)" zugänglich machen helfen.

Diesen Zweck erreichen die 4 Nummern des ersten Heftes. Und dabei bildet jede derselben ein organisch entwickeltes Ganze, das völlig frei ist vom „Haschen nach Effekt und äußerlichem Ohrenklingklang", einer Gattung von Musik, die Hr. Eschmann im Vorwort mit Recht gründlich perhorrescirt.

Als Pianostudien betrachtet bieten die Stücke den Fingern und Händen Gelegenheit, sich diejenige Unabhängigkeit und Gelenkigkeit zu verschaffen, ohne welche die Claviermusik weder der neueren noch auch der älteren Schule gehörig traktirt werden kann. Dabei ist die Figur, welche in jeder Etüde, dieser Form gemäß, als Motiv zu Grunde gelegt ist und bald für die rechte, bald für die linke Hand erscheint, der Natur und dem Charakter des Instrumentes durchaus angemessen. Deshalb klingt auch Alles, mit der einzigen Ausnahme folgender Octavenfortschreitung in den Hauptstimmen, an welcher wohl mehr ein blinder Zufall, als unbewußte Ungeschicklichkeit schuldig sein mag, wiewohl die Stelle zweimal erscheint. In Nr. 2 heißt es nemlich so:



Im Uebrigen genügen die „Studien" auch der Forderung, welche der Verfasser bevorwortet, neben praktischem auch zugleich ästhetischen Werth zu haben. Zwar wandelte beim Spielen der Stücke uns manchmal der Wunsch an, der Hr. Verfasser möchte sich einer etwas gedrängteren Ausführung befleißigt haben. Allein die Etüde ist gerade die Form, welche vor allen anderen der breiteren Entwickelung am gefälligsten entgegenkommt, ja! diese sogar bedingt. An den Heller'schen Etüden Op. 46 z. B., deren Vortrefflichkeit auch Hr. Eschmann anerkennt, stellt sich die gedrängte Kürze als dem praktischen Nutzen nachtheilig dar.

Die breitere Form, denen sich Hr. Eschmann bedient, wirkt auf die Finger recht eigentlich wie heilvolle Arznei, indem die consequent festgehaltene motivische Figur, welche das Arzneimittel darstellt, den Geist sowohl, als auch Hände und Finger zwingt, Ausdauer zu gewinnen, und dadurch eben so sehr gekräftigt, als geschmeidig gemacht zu werden.

Mögen die übrigen Hefte bald nachfolgen!

Levis.

Ueber die Aufführung des Tannhäuser.

Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper vom Dichter und Tonsetzer derselben.

II.

Von den vorangeschickten allgemeinen Bemerkungen, mit denen ich die Hauptrichtung für das Studium des „Tannhäuser" bezeichnete, wende ich mich jetzt zur Mittheilung besonderer, auf die Specialität dieser Oper bezüglicher Wünsche, und behalte dabei zunächst noch die Wirksamkeit des musikalischen Dirigenten im Auge.

Im Betracht gewisser ungünstiger Umstände für die Aufführung des „Tannhäuser" sah ich mich seiner Zeit zu einigen Auslassungen gedrungen; daß die meisten derselben nur Zugeständnisse in der äußersten Noth sein konnten, Zugeständnisse, die in Wahrheit mit einem halben Aufgeben meiner eigentlichen künstlerischen Absichten identisch waren, dies sei den zukünftigen Dirigenten und Darstellern dieser Oper hier auf das Bestimmteste versichert; — wenn sie daher von vorn herein jene Zugeständnisse als unbedingt nothwendig ansehen, so wird damit zugleich das Aufgeben meiner eigentlichen Absichten an entscheidenden Stellen von ihnen als nothwendig angenommen. Die erwähnten Auslassungen aber fanden statt in der Scene zwischen Tannhäuser und Venus, wie in dem Orchesternachspiel der Schlußscene des ersten Actes, in der großen Schlußscene des zweiten Actes an zwei Stellen, in der großen Instrumentaleinleitung zum dritten Acte, wie im Gebete der Elisabeth. Es sei hier blos von der Einleitung zum dritten Acte und von dem veränderten Schlusse der Oper gesprochen.

Die Instrumentaleinleitung zum dritten Acte (vollständig im Clavierauszuge) erkläre ich in der gekürzten Umarbeitung, nach welcher sie in der für die Theater eingerichteten Partitur vorliegt, für gültig. Ich hatte mich bei der ersten Abfassung dieses Stückes durch den von mir auszudrückenden Gegenstand bis zu recitativartigen Orchesterphrasen verleiten lassen, von denen ich in der Aufführung fühlte, daß ihr Ausdruck wohl mir, der ich das Phantasiebild des geschilderten Vorganges im Kopfe hatte, nicht aber Anderen verständlich sein konnte. In der neuen Fassung muß ich jedoch auf vollständige Ausführung dieses Tonstückes halten, da es mir zur Befestigung der für das Folgende nöthigen Stimmung unerläßlich dünkt.

Was den veränderten Schluß der Oper betrifft, auf dessen Beibehaltung ich streng dringe, so habe ich Diejenigen, die ihn — von dem Eindrucke der Oper in der früheren Bearbeitung auf sie geleitet — nicht billigen wollen, zunächst auf eine Erfahrung zu verweisen, die ich, weil mir gerade hier das ganz am Orte dünkt, in Form folgender Ermahnung an die Dirigenten und Darsteller meiner Oper mittheilen muß. — Was wir für das charakteristische Gelingen einer dramatischen Darstellung bei den ersten Aufführungen unterlassen, holt sich nie bei den Wiederholungen nach. Der erste Eindruck der Erscheinung, selbst wenn er ein fehlerhafter ist, setzt sich für das Publikum wie für den Darsteller als etwas Gegebenes, Bestimmtes fest, an dem jede Aenderung, selbst zum Bessern, in der Folge immer als Störung erscheint. Namentlich gewöhnen sich die Darsteller schnell daran, nach einmal überstandener Sorge und Aufregung der ersten Aufführungen, ihre Leistungen, wie sie sich nun einmal während dieses Gebärungsprozesses festgestellt haben, für etwas Unumstößliches, Unberührbares anzusehen: Schlaffheit und eintretende Gleichgültigkeit thun endlich das Ihrige, ein neues Befassen mit der so für gelöst gehaltenen Aufgabe unmöglich zu machen. Deßhalb ersuche ich die Darsteller und Dirigenten, über alles Zweifelhafte sich noch vor der ersten Aufführung zu einigen; was sie zu leisten oder nicht zu leisten vermögen, muß sich in den Theaterproben, wenn nicht schon eher, bestimmt herausstellen, und ohne höchstes Nothenforderniß möge man daher auch nicht sich zu Auslassungen entscheiden, etwa mit der Vertröstung, in späteren Aufführungen das Versäumte nachzuholen; denn dazu kommt es nicht. Ebenso möge man aber auch durch ungenügenden Erfolg dieser oder jener Stelle in der ersten Aufführung sich nicht sogleich veranlaßt fühlen, Auslassungen vorzunehmen, sondern lieber Sorge tragen, daß der Erfolg in den nächsten Vorstellungen nicht ausbleibe; denn wo ein organisch zusammenhängendes Werk durch Ausscheidungen genießbar gemacht werden soll, giebt man sich nur das Zeugniß der Unfähigkeit, und der hierdurch endlich scheinbar ermöglichte Genuß ist jedenfalls nicht der Genuß des Werkes, wie es ist, sondern einzig eine Selbsttäuschung, indem man das Werk für etwas anderes nimmt, als es ist. — Der umgearbeitete Schluß verhält sich nun zu der ersten Abfassung wie die Ausführung zur Skizze, und daß diese Ausführung noth that, empfand ich dringend; daß ich sie noch bewerkstelligte, daraus kann aber Jeder ersehen, daß ich nicht eigensinnig auf meinen ersten Entwürfen bestehe, und daher, wenn ich auf die Ausführung von früher ausgelassenen Stellen dringe, dieß nicht aus blinder Liebe zu meinen Werken geschieht. Bei der ersten Abfassung hatte ich den Schluß schon vollkommen so im Sinne, wie ich ihn in der zweiten Bearbeitung ausführte: nicht das Min-

deste ist hier in der Intention geändert, sondern diese ist nur eben deutlicher verwirklicht. Ich baute aber zu sehr auf gewisse scenische Wirkungen, die sich durch die Aufführung als unzureichend erwiesen: das bloße Erglühen des Venusberges im fernsten Hintergrunde konnte den beängstigenden, zur Entscheidung vorbereitenden Eindruck, den ich beabsichtigte, nicht hervorbringen; noch minder vermochte die Beleuchtung der Fenster der Wartburg mit dem fernen Grabgesange (ebenfalls im allerweitesten Hintergrunde) den durch Elisabeth's Tod eingetretenen entscheidenden Moment dem mit dem Gegenstande literarisch und künstlerisch unvertrauten, unbefangenen Zuschauer zur augenblicklich deutlichen Kenntniß zu bringen. Die Erfahrungen hierüber waren für mich so überzeugend peinlich, daß ich in dem Erfolge des Nichtverständnisses dieser Situation meine dringende Veranlassung zur Umarbeitung der Schlußscene finden mußte, die in nichts anderem als darin zu bestehen hatte, daß Venus selbst sichtbar und hörbar im annähernden Zauberspuke erschien, und Tannhäuser schließlich an der Leiche der wirklichen, nicht nur angedeuteten, Elisabeth sterbend niedersank. Wie nun der Erfolg dieser Abänderung ein entschieden wirksamer auf das unbefangene Publikum war, so begreife ich jedoch sehr wohl, daß demjenigen Kunstbetheiligten, der sich mit der ersten Erscheinung bereits vertraut gemacht hatte — und zwar dadurch, daß er vermöge genauer Kenntniß der Dichtung und der Musik außerhalb der Darstellung die Anleitung zum Verständnisse der Situation sich verschaffte — diese Aenderung störend erschien. Ganz unhaltbar sind aber die möglichen Gründe gegen die Gültigkeit des neuen Schlusses, wenn es sich jetzt darum handelt, den Tannhäuser zum ersten Mal auf andern Bühnen aufzuführen, und deßhalb kann ich ihnen nicht die mindeste Berücksichtigung schenken.

Wenn ich mir hier die Besprechung dieser Schlußscene mit dem Regisseur und namentlich dem Decorationsmaler noch vorbehalte, so habe ich zunächst noch dem musikalischen Dirigenten mitzutheilen, daß ich den in der ersten Bearbeitung befindlichen Schlußgesang der jüngeren Pilger in der zweiten Ausgabe auslassen zu müssen glaubte, weil er nach dem Vorhergehenden leicht als eine Länge erscheinen kann, wenn er nicht durch die reichsten Gesangskräfte einerseits, und durch eine ergreifende Darstellung der Scene andrerseits, an sich zu einer mächtigen Wirkung gebracht werden kann. Der Gesang wird lediglich von Sopran- und Altstimmen ausgeführt; diese müssen in großer Schönheit und numerischer Stärke vorhanden sein, das Auftreten der Sänger muß so geschickt bewerkstelligt werden, daß der Gesang, trotz des erst allmäligen Auftretens des ganzen Chores, von Anfang an mit möglichster Fülle eintritt, und endlich muß die Scene durch prachtvolles Erglühen des Thales im Morgenrothe sehr wirkungsvoll hergerichtet werden können, wenn der Dirigent sich veranlaßt fühlen soll, diesen vollständigen Schluß der Oper ausführen zu lassen. Nur die größten und reichst ausgestatteten Theater dürften jedoch über die nöthigen Mittel zu der bezeichneten Wirkung verfügen können; diese aber würden meiner Absicht, durch Ermöglichung auch des Pilgergesanges unter den angezeigten Bedingungen, erst vollkommen entsprechen; denn allerdings schließt dieser Gesang mit der Verkündigung des Wunders das Ganze, namentlich auch der Erzählung Tannhäusers von seinem Auftritte in Rom entsprechend, durchaus befriedigend ab.

Bevor ich mich nun in meinen Mittheilungen gänzlich vom musikalischen Dirigenten abwende, habe ich mit ihm noch einiges auf das Orchester Bezügliche zu besprechen, und dieß betrifft zunächst den Vortrag der Ouvertüre.*)

Ueber die „Tempi" des ganzen Werkes im Allgemeinen äußere ich mich hier nur dahin, daß, wenn die beigefügten metronomischen Angaben den Dirigenten und die Sänger allein über das Zeitmaaß aufklären sollen, es um den Geist des Vorzutragenden jedenfalls sehr übel stehen muß; nur dann werden Beide auch immer das richtige Zeitmaaß treffen, wenn das Verständniß der dramatischen und musikalischen Situationen, durch eine gewonnene lebhafte Sympathie mit denselben, sie das Zeitmaaß als etwas sich ganz von selbst Verstehendes, ohne weiteres Suchen, finden läßt.

Was die Besetzung des Orchesters betrifft, so habe ich, da das Korps der Blasinstrumente in dieser Oper die übliche Stärke guter deutscher Orchester in nichts Wesentlichem überschreitet, nur auf Eines, und mir allerdings sehr Wichtiges, aufmerksam zu machen: auf die erforderliche nöthige Stärke der Streichinstrumente. Die deutschen Orchester sind durchgängig zu schwach mit Streichinstrumenten besetzt, und über die Gründe dieses Mangels an Feinfühligkeit für die wahrsten Bedürfnisse eines guten Orchestervortrages ließe sich viel und für die Beur-

*) Anmerk. der Redaction. Diesen Abschnitt der Brochüre lassen wir gleichwohl hier aus, um ihn mit Wagner's Programm zur Tannhäuser-Ouvertüre in Verbindung bei nächster Gelegenheit mitzutheilen, durch welches Verfahren wir uns namentlich auch den Dank derjenigen Concert-Dirigenten zu verdienen glauben, welche eine Aufführung dieses Tonwerkes beabsichtigen und die dann die auf den Vortrag wie auf den Inhalt desselben bezüglichen Erläuterungen des Componisten an einer Stelle in dieser Zeitschrift finden können.

theilung deutscher Musikzustände Entscheidendes sagen, was hier aber gewiß zu weit führen möchte. So viel ist sicher, daß die, ihres Leichtsinnes wegen bei uns so sehr verschrieenen Franzosen, ihre kleinsten Orchester besser mit Streichinstrumenten besetzt halten, als wir dieß in Deutschland oft bei ganz renommirten Orchestern antreffen. Ich habe nun bei der Instrumentation des „Tannhäuser" mit so bestimmter Absicht ein besonders stark besetztes Streichorchester im Auge gehabt, daß ich bei allen Theatern durchweg auf eine Vermehrung der Streichinstrumente über den gewöhnlichen Bestand dringen muß; und meine Forderungen hierfür mögen einfach nach dem Maaßstabe bemessen werden, nach welchem ich erkläre, daß ein Orchester, welches nicht mindestens vier gute Bratschisten stellen kann, meine Musik nur verstümmelt zur Anhörung bringen muß.

Für die Scene habe ich ungewohntere Anforderungen an die musikalische Ausstattung gemacht. Wenn ich auf der möglichst genauen Beachtung meiner Vorschriften in Bezug auf die Theatermusik bestehe, so berechtigt mich dazu die Kenntniß des Umstandes, daß in allen bedeutenderen Städten Deutschlands stark und gut besetzte Musikkorps, namentlich dem Militär angehörig, vorhanden sind, aus denen recht wohl das zum „Tannhäuser" nöthige Theatermusikkorps kombinirt werden kann. Ich weiß ferner, daß der Erfüllung meiner Forderung meist nur der, wie ich zugeben will, leider oft sehr gerechtfertigte Sparsamkeitssinn der Theaterdirectionen entgegen sein wird; den Directionen muß ich aber sagen, daß sie sich von der Aufführung meines „Tannhäuser" gar keinen Erfolg zu erwarten haben, außer dann, wenn diese Vorstellung in jeder Hinsicht mit der ausgewähltesten Sorgfalt vorbereitet wird, mit einer Sorgfalt, die dieser Vorstellung den gewohnten Opernaufführungen gegenüber den Charakter des Ungewöhnlichen giebt; und wie dieser Charakter durch die Erscheinung des Ganzen nach allen Seiten hin sich zu rechtfertigen hat, so muß dieß auch nach der Seite der äußeren Ausstattung hin geschehen, für welche ich keinesweges Flitterprunk und blendende Gaukeleien, sondern eben Verdrängung dieser schlechten Effektmittel durch eine wirklich reiche und sinnig berechnete künstlerische Behandlung des Ganzen wie des Details in Anspruch nehme.

Kleine Zeitung.

Leipzig. Drittes Concert des Musikvereins **Euterpe** am 14ten December. Erster Theil: Symphonie von Gade (Nr. 4, B-Dur), Arie der Gräfin aus Figaro's Hochzeit, gesungen von Frl. Fastlinger; Concert (Es-Dur) für Pianoforte von Beethoven, vorgetragen von Hrn. S. Jadassohn aus Breslau. Zweiter Theil: Ouvertüre zur Zauberflöte; Lieder von Schumann und Taubert, (Frl. Fastlinger); Polonaise (Es-Dur) von Chopin, (Hr. Jadassohn); Jubelouvertüre von Weber. — Hr. Jadassohn, ein Schüler Liszt's, hat sich seit kurzem als Clavierlehrer hier habilitirt. Seine Leistungen waren vortrefflich, insbesondere in der Polonaise, die er mit ausgezeichneter Eleganz und Feinheit, mit Schwung und charakteristischem Ausdruck vortrug. Im Concert, das er technisch sehr gut spielte, vermißten wir Kraft und Schwung noch etwas. Befangenheit mochte hier der Entfaltung aller Kräfte noch etwas hindernd entgegen treten. In Frl. Fastlinger hat die Euterpe eine sehr gute Acquisition gemacht, und es ist nur zu wünschen, daß dieselbe auch für die folgenden Concerte gewonnen werden kann. Bisher war die Euterpe auf die Gesangsvorträge des Frl. Buck angewiesen, da andere Sängerinnen hier für dieselbe nicht zu haben waren. Frl. Buck wird hier aber so ungern gehört, daß sich eine völlige Abneigung gegen ihren Gesang kund giebt. Frl. Fastlinger ist in dies. Bl. schon öfter mit Anerkennung besprochen worden, und bestätigte auch in diesem Concert, was wir früher Günstiges über dieselbe gesagt haben.

Zehntes Abonnementconcert am 16ten December. Erster Theil: Ouvertüre zu Egmont; Arie von Händel, gesungen von Frau Dreyschock; Concertstück von Weber, vorgetragen von Hrn. Alex. Dreyschock. Duett aus Jessonda, gesungen von den HH. Schneider und Behr; Presto Agitato (Op. 28) von Mendelssohn und Bravourvariationen für die linke Hand, componirt und vorgetragen von Hrn. Dreyschock. Zweiter Theil: Symphonie (Nr. 3, A-Moll) von Gade. — Frl. Büry war unpäßlich, und so traten Frau Dreyschock und die HH. Behr und Schneider mit dem schon öfter beifällig gesungenen Duett für dieselbe ein; Frau Dreyschock sang correkt, freilich mit wenig ergiebiger Stimme. Hr. A. Dreyschock hatte die schon vor einer Reihe von Jahren vorgetragenen Compositionen aufs Neue gewählt. Die Variationen für die linke Hand sind eines seiner Hauptstücke, womit er denn auch auf's Neue zu enthusiastischem Beifall hinriß. Sein Spiel ist dasselbe wie früher, und wir brauchen daher hier, da dasselbe schon allgemein bekannt ist, nichts weiter hinzuzufügen.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements ꝛc. Merseburg. In einem, zu mildem Zweck veranstaltetem Concert hörten wir die vortreffliche Altistin, Frl. Schreck aus Erfurt, die Orfeo-Partie aus der Gluck'schen Oper gleiches Namens in der von der Sängerin gewohnten ausgezeichneten Weise vor-

tragen. Den zweiten Theil des Concerts bildete Ritter's Symphonie, der, zur Direction eingeladen, dazu hierher gekommen war. Das Orchester, zumeist aus den Gehülfen des Stadtmusikus Braune bestehend, leistete höchst Lobenswerthes, und bewährte den Ruf, den die Musikschule des Stadtmusikus zu Merseburg von jeher behauptete.

Im 2ten Abonnementconcert in Gera führte Musikdir. Tschirch die D-Dur Symphonie von Beethoven und Introduction und Chor aus dem Tannhäuser auf. Beide Werke gelangen in Rücksicht auf die vorhandenen Kräfte vorzüglich, insbesondere der von 80 Personen gesungene Chor: Freudig begrüßen wir rc. Im nächsten Concert daselbst soll die Tannhäuser-Ouvertüre zur Aufführung kommen.

Prudent reist zur Zeit im südlichen Frankreich und macht dort viel Aufsehen.

Vieuxtemps concertirt noch immer mit großem Erfolge in Paris.

Die Gebrüder Müller befinden sich jetzt in Frankfurt; auf ihrer eben beendeten Reise durch Holland haben sie allenthalben die größte Anerkennung gefunden.

Musikfeste, Aufführungen. An Beethoven's Geburtstage (den 17ten December) veranstaltete das Museum in Frankfurt eine Aufführung von nur Beethoven'schen Werken, denen ein von Dr. Stark gesprochener Prolog vorherging.

Neue und neueinstudirte Opern. Die neue Oper „Rafael" von Wilh. Telle ging kürzlich mit Beifall im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Scene.

In Leipzig werden Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor" einstudirt.

Todesfälle. Die Primadonna der italienischen Opern-Gesellschaft, die bis jetzt im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater Vorstellungen gab, Signora Lucia Carra, fand man am 11ten December Morgens mit zerschmettertem Schädel und anderen schweren Verletzungen vor der Thüre ihres Hauses liegen. Es konnte nicht ermittelt werden, ob sich die Unglückliche, die seit einiger Zeit an Tiefsinn litt, selbst durch einen Sturz aus dem Fenster das Leben genommen habe oder ob sie durch Zufall verunglückt sei. Man vermuthet, daß unglückliche Liebe die Ursache ihres Tiefsinns gewesen sei. Sie hinterläßt ein kleines Mädchen von drei Jahren.

Literarische Notizen. Eine Fülle von historischen und musikalischen Denkwürdigkeiten, von Charakteristiken, biographischen Details und Anekdoten, nebst einem Schatz noch unedirter Documente aus dem Zeitraum von 1700 bis 1800 bietet die kürzlich erschienene „Geschichte der Oper" und des „Königlichen Opernhauses in Berlin" von L. Schneider (Berlin, Duncker und Humblot, 1852. Preis $2\frac{1}{4}$ Thlr.). Man findet in diesem Werk weit mehr, als der Titel vermuthen läßt, es ist nicht nur von speciellem Interesse für Berlin oder Preußen. Mit großem Fleiß und Umsicht ist vom Verfasser das Material benutzt und ausgearbeitet, das namentlich die Entwickelung der italienischen Musik unter Friedrich II., den Kampf mit der deutschen Musik und endlich der Untergang der italienischen Oper nach der Schlacht bei Jena, umfaßt. Schneider's Werk ist von kulturhistorischer Bedeutung und giebt für die Biographen der großen Anzahl berühmter Personen jener Periode eine unschätzbare Quelle ab. Am Schluß des Werkes befindet sich eine Geschichte der Churfürstlich Brandenburgischen und Königlich preußischen Kapelle. Wir empfehlen das Werk unseren Lesern auf's Dringenste. Es ist nicht nur für Musiker und Geschichtsforscher, sondern für jeden Gebildeten eine Fundgrube der seltensten Art.

Vermischtes.

Man schreibt uns aus **Wien**: Hr. Cornet ist am 11ten hier eingetroffen, ohne etwas Besonderes von Talenten für die hiesige Oper gewonnen zu haben. Daß Hr. Cornet, wie die Illustr. Zeitung meldet, beabsichtige, die Pariser und Londoner Oper für Wien während der Frühjahrsaison zu gewinnen, ist ungegründet. Hr. Moretti bleibt nach wie vor Director der italienischen Oper. Dieser unvergleichliche Impresario hat für die nächste Saison die bedeutendsten Kräfte für Oper und Ballet engagirt. Neben Fraschini hat er noch Guasco engagirt, also zwei tenori di forza; die Fodor und Medori, zwei prime donne assolute; die Cerrito und Grisi, zwei ballerine di primo ordine. — Die Concertsaison wird sehr brillant. Hr. Singer, der bereits ein sehr besuchtes Concert gegeben hat, wird in diesen Tagen ein zweites veranstalten. Hrn. Egghard (Graf Hardegg) gab am 12ten sein erstes Concert vor einem sehr ausgewählten Publikum. Hr. Stanzieri, ein junger Pianist, der zu erfreulichen Hoffnungen berechnet, wird sein erstes Concert am 27ten December geben, unter Mitwirkung der Frau von Strantz, die man hier bis jetzt nur in Privatcirkeln als Concertsängerin kennen lernen konnte. Diese reichbegabte Künstlerin ist von vielen Seiten aufgefordert worden, die diesjährige Concertsaison durch eigene, selbveranstaltete Concerte zu verschönern, welchem Wunsche auch Frau v. Strantz nachkommen wird und das in Pesth unter sehr vortheilhaften Bedingungen abgeschlossene Gastspiel rückgängig gemacht hat.

Robert Schumann ist in letzter Zeit besonders thätig in Composition größerer Balladenwerke gewesen, welchen er durch seine eigenthümliche, zwischen Cantate und Oper mitten innestehende Behandlung, eine charakteristische Färbung verleiht. In diesem episch-romantischen Styl sind nunmehr bereits vier größere Werke von ihm entstanden. Zuerst „die Pilgerfahrt der Rose," von M. Horn, welche in Düsseldorf, in Leipzig (zwei Mal) und Dresden zur Aufführung kam und nun auch in Chemnitz (dem Aufenthaltsort des Dichters) und Cöln vorbereitet wird. Dieser mehr lyrischen Dichtung folgte Uhlands Romanzencyclus, der Königssohn, eine Reihe von acht Romanzen, die bis auf die Schlußverse, unverändert

componirt wurden und deren Aufführung mit Soli, Chor und Orchester in Düsseldorf vor längerer Zeit schon erfolgte. Am 2ten December ist nun im 3ten Abonnementsconcert in Düsseldorf ein dritter epischer Cyclus aus Schumanns Feder hervorgetreten. Es sind die reizenden vier Balladen vom „Pagen und der Königstochter" von Geibel (aus den Juniusliedern) welche zwar schon componirt (für Sologesang und Clavier von Dietrich) aber in ihrer großartigen Gesammtheit nur für Chor und Orchester wiederzugeben sind. Wir halten die Composition dieses Cyclus für den glücklichsten Griff unter allen drei bis jetzt erschienenen. Es ist aber bereits ein vierter Cyclus von Schumann componirt, der den Uhland'schen Dichtungen entnommen ist und mehr wie die früheren Balladenwerke an das dramatische streift. Doch sind wir noch nicht ermächtigt, auf das Nähere darüber einzugehen, da Schumann dieses eigenthümliche Werk, das schon seit längerer Zeit vollendet ist, noch zurückhält. Gleichzeitig können wir aber noch die Notiz hierzufügen, daß Schumann im Begriff steht wieder zu zwei neuen Werken von größerem Umfange zu schreiten.

Die Sängerin Tedesco, welche jetzt in Paris so viel Aufsehen macht, ist eine geborene Deutsche aus Brünn und heißt eigentlich Deutsch. In Italien hat sie sich in's Italienische übersetzt und sich unter ihrem gegenwärtigen Namen vorzüglich in Amerika einen großen Ruf erworben. Sie zählt jetzt 28 Jahre und soll in ihrer Stimme (Contraalt) und in ihrer Persönlichkeit Aehnlichkeit von Johanna Wagner haben. Sie ist sehr glücklich an einen Creolen verheirathet, behält aber stets ihren Künstlernamen bei. Cornet und Meyerbeer, die sie in Paris hörten, haben sie zu Gastspielen für Wien und Berlin gewonnen.

Auf den Theaterzetteln des Théatre français steht jetzt allabendlich: Les comédiens ordinairs (nicht wörtlich durch „die ordinären Comödianten" zu übersetzen) de Sa Majéstée l'Empereur joueront ce soir. Es ist das die alte unter Napoleon I. gebräuchlich gewesene Formel. Während der Restauration hießen diese Künstler comédiens ordinairs de S. M. le Roi. Die große Oper heißt jetzt nicht mehr Théatre de la Nation, sondern Académie impériale de musique, und die komische Oper: Théatre imperial de l'opéra comique.

Der Prophet heißt in Riga: „die Belagerung von Gent oder die Spanier in Flandern", da in dem ursprünglichen Süjet zu viele subversive Tendenzen sind. Johann von Leyden heißt: Johann von Hambise, die Fides: Sally.

Michael Beers Struensee mit Musik von Meyerbeer wurde am 17ten December zum ersten Male in Leipzig gegeben, und am 21sten wiederholt.

Der Stadtmusikdirector Riede in Leipzig erhielt kürzlich als Anerkennung der sehr lobenswerthen Leistungen in den von ihm veranstalteten musikalischen Soiréen im Hôtel de Pologne von unbekannter Hand ein Geschenk von 50 Thalern, wovon er selbst 20 Thaler und sein Musikcorps à Person 1 Thaler nach dem Wunsche des Gebers oder der Geberin erhalten sollten. Was übrig bleiben würde, war für die drei in jenen Soiréen aufgetretenen Solisten bestimmt.

Akustisches.

Antwort auf die in Nr. 21 enthaltene Anfrage.

Der Hr. Fragsteller hat vollkommen richtig erkannt, daß die von ihm gehörten Nebentöne (oder Aliquottöne) durch die sonore Baßstimme selbst erzeugt wurden. Obgleich derartige Beobachtungen an der menschlichen Stimme nicht häufig gemacht werden, so steht der Fall doch keineswegs vereinzelt da. Schon Sorge hat in seinem „Vorgemach der musikalischen Composition" (1740. §. 7) die Bemerkung gemacht, daß man in einer Kirche mit guter Resonanz bei einem Prediger von starker Stimme die höhere Octave, und zuweilen auch die Quinte mit dem Grundton, zugleich hören kann.

Vieth (in Gilberts Annalen der Physik, Band XXI. S. 268) hat seine eigenen Erfahrungen darüber genauer beschrieben. Er hörte in der Stille der Nacht nicht die eigentliche sonore Stimme des Nachtwächters, sondern eine höhere, bald die Quinte, bald die Duodezime des Baßtones.

Interessante Untersuchungen über die Nebentöne im Allgemeinen, sowie speciell über die, welche eine tiefe Baßstimme zu begleiten pflegen, findet man in den älteren Jahrgängen der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung" die sich zu Zeiten Chladni's vielfach mit akustischen Fragen beschäftigte (durch diese Thatsache wären wohl, beiläufig gesagt, die Einwürfe derjenigen geehrten Leser der „Neuen Zeitschrift für Musik" widerlegt, welche sich deshalb gegen die „Akustischen Briefe" erklären, „weil sie nicht in eine musikalische Zeitschrift gehören"). — Daselbst wird namentlich auf die Bemerkungen von Knecht mit dem Wunsche hingewiesen, daß genauere Beobachtungen die Entstehung der Nebentöne mehr aufklären möchten. (Vergleiche die Aufsätze von Quandt und v. Dalberg im II. Jahrgang (1799) von Liebeskind im X. Jahrgang (1807) der Leipz. Allgem. musikal. Zeitung u. A. m.).

Die Bildung dieser Töne in Blasinstrumenten, Orgelpfeifen, ꝛc. ist leichter zu erklären, als deren Vorkommen bei der menschlichen Stimme, welche, trotz vielfacher und exacter Forschungen, noch immer einer, als unumstößlich richtig erkannten physikalischen Theorie entbehrt. Die physiologischen Untersuchungen müssen hier erst noch Manches aufklären, namentlich die doppelte Function der oberen und unteren Stimmbänder, über welche neuerdings Segond ganz eigenthümliche und interessante Ansichten entwickelt hat. Es hieße aber, dem Gang unserer „akustischen Briefe" zu sehr vorgreifen, wenn wir auf das Nähere hier schon eingehen wollten. Wir verweisen daher den Hrn. Fragesteller auf die Fortsetzung der Briefe.

Nur soviel sei hier bemerkt, daß man das Stimmwerkzeug nach Rinne's ausführlichen akustischen Untersuchungen,

als ein einfaches Zungenwerk zu betrachten berechtigt ist, d. h. als eine Vorrichtung, in welcher die Zungen (Stimmbänder) die Töne erzeugen und die benachbarten Luftsäulen nur eine secundäre Thätigkeit haben.

Daß in diesen Luftsäulen zwei Schwingungsarten, die sich einzeln hervorbringen lassen, auch zugleich Statt finden können, ohne daß die eine die andere hindert, ist durch die Blasinstrumente hinlänglich bewiesen. Für die Nebentöne der menschlichen Stimme finden wir aber speciell eine Analogie in dem, zu den gedeckten Labialpfeifen gehörenden Orgelregister, Quintatön, welches neben dem Grundton die Quinte schwach mithören läßt. Man sucht dies dadurch zu erreichen, daß man an beiden Seiten des Labiums schwache Metallstreifen (Bärte) anbringt. Vielleicht haben die oberen Stimmbänder, welche nach Segond die Falsettöne erzeugen sollen, bei den Nebentönen eine ähnliche Function.

Warum aber an der menschlichen Stimme diese Nebentöne nicht öfter gehört werden, erklärt sich daraus, daß zu ihrer Erzeugung eine sehr kräftige und sonore Stimme und zu ihrer Wahrnehmung ein aufmerksames und feines Ohr nöthig ist, das überhaupt im Beobachten geübt ist. Da der Hr. Fragesteller die Nebentöne der Baßstimme nur bei einer bestimmten, wiederkehrenden Stelle eines Liedes beobachtete, so wäre es interessant zu erfahren, bei welchen Grundtönen sich die jedenfalls höheren Nebentöne hören ließen und welche Intervalle sie hatten. Wahrscheinlich waren es Quinten, Octaven, oder Duodezimen.

Für das freundliche Eingehen in unsere Bitte um akustische Fragen sind wir dem unbekannten Hrn. Verfasser sehr dankbar. Die von Hrn. Louis Köhler in Königsberg gestellte Frage, über die ziemlich complicirten Ursachen der geringen Schallintensität bei großen Orchestermassen, kann erst im IX. Briefe ausführlich erörtert werden, da wir zuvor die Gesetze der Schallintensität, Schallgeschwindigkeit, Reflexion, Refraction und Interferenz näher betrachten müssen.

D. Verf. d. akust. Br.

Mehrere Zeitungen brachten in diesen Tagen die Nachricht, daß Liszt einen Ruf Napoleon's nach Paris angenommen habe. Es ist das eine vortreffliche Zeitungsente, denn an der ganzen Sache ist kein wahres Wort.

Ein ausführliches Schreiben des Hrn. Fürsten Galitzin an die Red. dies. Bl., welches interessante Aufschlüsse bringt, ist so eben bei uns eingegangen. Wir werden dasselbe in den nächsten Nummern mittheilen.

Kritischer Anzeiger.

Uebersicht der neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musik.

Kirchenmusik.

Oratorien.

Fr. Kühmstedt, Op. 30. Die Verklärung des Herrn. Großes Oratorium nach Joh. Jer. Hummer von Fr. Ludwig. Clavier-Auszug vom Componisten. Erfurt, Körner. 7 Thlr.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Delphin Alard, Op. 27. Trois Duos brillants pour deux Violons. Offenbach, André. Compl. 3 Fl. 36 Kr, jedes einzeln à 1 Fl. 30 Kr.

So viel als wir aus den einzelnen Stimmen sehen können, sind diese Duo's melodiös und mit vieler Sachkenntniß geschrieben. Technische Schwierigkeiten bieten sie nicht dar, so daß sich also auch weniger hochstehende Spieler daran wagen können. Zum Unterrichte scheinen sie sich sehr gut zu eignen.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Aloys Schmitt, Introduction et Variations pour Pianoforte avec accomp. de Violoncelle ou de Violon. Hannover, Bachmann. 14 gGr.

Es liegen uns von diesem Werke nur die einzelnen Stimmen vor und wir müssen uns deshalb eines erschöpfenden Urtheils über dasselbe enthalten. So weit als man aus den Stimmen ersehen kann, sind diese Variationen solid und mit Sachkenntniß, wenn auch nicht ohne technische Schwierigkeiten, geschrieben und deshalb Spielern, die mehr als flüchtigen Genuß suchen, zu empfehlen.

Lieder und Gesänge.

L. v. Beethoven, Op. 108. Schottische Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. Liefg. I. Berlin, Schlesinger. $\frac{3}{4}$ Thlr.

Die erste Lieferung der mit alleiniger Pianofortebegleitung eingerichteten Schottischen Lieder enthält: Der treue Johnie; Der Abend; Köstliche Zeit; Der schönste Bub' war Henny; Die holde Maid von Inverneß. Das Unternehmen

der Verlagshandlung, auch die Schottischen Lieder in dieser Ausgabe zu veröffentlichen, verdient gewiß Anerkennung, indem sie dadurch Sängern zugänglich werden, denen die übrigen obligaten Instrumente nicht zu Gebote stehen.

Aug. Walther, Op. 10. Gottes Segen, Wonne der Wehmuth, Winternacht, Gebet. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Gotth. Wöhler, Op. 19. Vom Pagen und der Königstochter. Vier Balladen von E. Geibel, für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 1¼ Thlr.

A. Märtens, Op. 6. Der Sandmann. Die Sternlein. Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

C. Kuntze, Op. 15. Vier Lieder von Geibel, Herloßsohn und Strebel, für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, Schlesinger. 22½ Sgr.

Duetts, Terzetts ꝛc.

Aug. Lindner, Op. 20. Frühlingswonne, Jubilate Amen, Das Glöcklein im Herzen. Drei Gesänge für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Hannover, Nagel. Compl. 20 gGr., Nr. 1. 12 gGr., Nr. 2. 8 gGr., Nr. 3. 6 gGr.

Der Componist hätte mit größerem Rechte diese Gesänge „Duetten" nennen können, als dies häufig von Anderen geschieht. Die zweistimmigen Gesänge sind sehr ansprechend und im Technischen nicht schwierig, ebenso ist auch die Begleitung leicht spielbar und doch nicht gewöhnlich. Sängerinnen, die mehr als flüchtige Unterhaltung suchen, werden diese Gesänge nicht ohne Befriedigung aus der Hand legen.
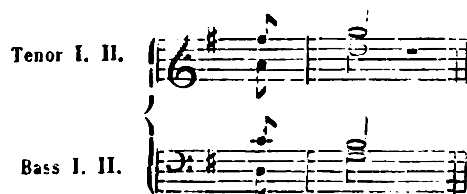
F. Kündig, Vier Duetten für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Cassel, Luckhardt. 25 Sgr.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

C. Greger, Op. 7. Drei heitere Lieder für Männerchor, gedichtet von Oettinger und Geibel. Partitur und Stimmen. Halle, Karmrodt. 17½ Sgr.

Wenn auch nichts Neues oder Bedeutendes in diesen Liedern gegeben wird, so sind sie doch ansprechend und brauchbar für Gesangvereine. Es trifft bei diesen Gesängen das alte Dictum Finis coronat opus wenigstens nicht in gutem Sinne ein; denn das letzte Lied schließt mit folgenden Accorden:



Wie kann ein Componist, der über das erste Stadium der Schülerhaftigkeit doch gewiß hinaus sein will, so falsch und ohne Noth so unsangbar schreiben!

A. M. Storch, Op. 110. Drei Gesänge: Letzte Treue von J. N. Vogl, Liebesscherz (Volkslied), Schlachtgebet von Th. Körner, für vier Männerstimmen. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Die drei Gesänge unterscheiden sich in sofern vortheilhaft von vielen ähnlichen Producten, daß sie mit einer anständigeren Gesinnung geschrieben sind und nicht nach der Kneipe riechen. Neues wird zwar auch nicht viel geboten, doch was der Componist sagt, sagt er in ansprechender und gefälliger Weise. Die Composition des Köner'schen Schlachtgebets müssen wir für sehr überflüssig halten, denn wenn auch die Musik des Hrn. Storch an sich durchaus edel und dem Text entsprechend gehalten ist, so erreicht sie doch in keiner Weise die erhabene, im Munde des Volkes lebende Weber'sche Composition.

A. M. Storch, Op. 109. Dampferlied. Gedicht von Dr. Ad. Schmiedel, für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Mechetti. 15 Ngr.

Es wird dieses Lied Gesangsvereinen willkommen sein, die auch der heiteren Muse ihr Recht gönnen. Die Composition ist gefällig und wenn wir auch im Allgemeinen Dinge, wie den Versuch, das Geräusch der Dampfmaschine mit menschlichen Stimmen nachzuahmen, durchaus nicht billigen können, so kann man dergleichen doch als einen Scherz in einem komischen Liede allenfalls gelten lassen. Das Lied kann auch ohne die Pianofortebegleitung ausgeführt werden, ohne viel an Effekt zu verlieren.

H. Enckhausen, Op. 78. Um Gnade. Gebet von Klopstock, für vier Männerstimmen. Hannover, Nagel. 6 gGr.

Ein in ernster und würdiger Weise gehaltener Gesang, der sich vortheilhaft vor dem auszeichnet, was in neuester Zeit für den Männerchor gewöhnlich geschrieben wird. Die Stimmen sind naturgemäß behandelt, die Ausführung bietet daher auch keine unnöthigen Schwierigkeiten dar. Es sei also diese Composition bestens empfohlen.

C. Mäser, Op. 5. Waldgesang, von Dr. E. Brämer, für vier Männerstimmen. Cassel, Luckhardt. 15 Sgr.

Neues giebt der Componist in diesem „Waldgesang" nicht, doch ist das, was er giebt, in nicht ungefälliger und sangbarer Form, so daß Gesangvereine das Lied zur leichteren Unterhaltung nicht ungern singen werden.

Instructives.

Für Pianoforte.

J. G. Beyrich, Lieblings-Melodienbuch oder Auswahl classischer und moderner Musikstücke mit be-

sonderer Berücksichtigung für den Pianoforte-Unterricht. 1ste Abtheilung: Classische Musikstücke. 1stes Heft. Dresden, Bauer. 15 Ngr.

Der Herausgeber dieser Sammlung sagt in dem diesem ersten Heft vorausgehenden „Programm" sehr richtig, daß die Belebung des Gefühls für das wahre Schöne nur durch das frühzeitige Ueben classischer Stücke geweckt werden kann, während durch die Rouladen und Phrasen so vieler Claviercompositionen oft der Geschmack verdorben wird. Er giebt deshalb in diesem ersten Hefte eine Auswahl von Musikstücken Haydn's, Mozarts und Beethoven's, welche sowohl in technischer als geistiger Beziehung dem Fassungsvermögen der Jugend entsprechen: zwei Menuetts und Arietta mit Variationen von Haydn, die Menuetts aus der Es-Dur- und D-Dur-Symphonie von Mozart und das Scherzo aus Beethoven's Cis-Moll-Sonate, letzteres nach D-Dur transponirt. Da hier diese Stücke nicht verstümmelt und verkürzt, sondern den Originalen getreu wieder gegeben sind, so verdient das Werkchen um so mehr die Beachtung der Lehrer und Lernenden. Möge der Herausgeber auch in den folgenden Heften eine ebenso gute und zweckmäßige Wahl treffen.

H. Enckhausen, Op. 81. Sechs Charakterstücke für das Pianoforte. Hannover, Nagel. 16 gGr.

Die sechs Charakterstücke heißen: Etüde, Lied, Scherzo, Adagio con espressione, Mazurka und Rondo. Sie sind für leichtere Unterhaltung mit Umgehung von größeren Schwierigkeiten geschrieben und werden zu instructiven Zwecken sehr brauchbar sein.

J. C. Eschmann, Op. 16. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdrucks und der Nüancirung im Pianofortespiel. Cassel, Luckhardt. 25 Sgr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

C. Czerny, Op. 824. Praktische Tact-Schule. 44 leichte Uebungen für das Pianoforte zu vier Händen in fortschreitender Ordnung für Anfänger und vorgerückte Schüler. Offenbach, André. Compl. 2 Fl. 42 Kr., 1stes — 3tes Heft einzeln à 1 Fl.

Die 44 Uebungsstücke, welche der Verfasser in diesem Werke giebt, sind zum Unterricht zu empfehlen, auch ist die Progression vom Leichteren zum Schwereren in sehr zweckmäßiger Weise angeordnet, wie man dies Alles von Czerny nicht anders erwarten kann. Weshalb aber diese Uebungen gerade „Tact-Schule" genannt werden, ist nicht recht einzusehen, da in Beziehung auf die verschiedenen Tactarten nicht nur nichts Neues geboten wird, sondern auch andere als C, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{8}$ Tact gar nicht vorkommen, in einer „Tact-Schule" aber doch gewiß alle gebräuchlichen Tactarten berührt sein müßten.

Aloys Schmitt, Op. 115 u. 114. Sammlung von Tonstücken für das Clavier zu vier Händen. Nach der Schwierigkeit geordnet. Zur Benutzung beim Studium der zweiten und dritten Stufe. Hannover, Bachmann. Nr. 1 u. 4. à 6 gGr., Nr. 2. 8 gGr., Nr. 3. 12 gGr.

Es verdient dieses Werk die angelegentlichste Empfehlung an Lehrer und Schüler, da es ebenso ansprechende, der soliden Richtung angehörende, als zweckmäßige Tonstücke enthält. Die vorliegenden vier ersten Nummern sind drei Sonaten und eine Pièce, die folgenden werden drei Sonaten und ein Rondo bringen.

Für Violine.

C. G. Straub, Kurze Anleitung zum Violinspielen. Zweite Auflage. Eßlingen, Weychardt.

Ein sehr empfehlenswerthes Werkchen, welches in möglichster Kürze die Anfangsgründe des Violinspieles erschöpfend giebt. Der Verfasser hat dieser zweiten Auflage außer den in der ersten schon enthaltenen vierzig als Uebungsstücke dienenden Duetten noch sechs Uebungen auf einer und zwei Saiten allein (ebenfalls in Duettenform) hinzugefügt, um hierdurch den Schüler auf die folgenden Uebungen gehörig vorzubereiten. Wir machen Lehrer und Lernende auf diese Violinschule aufmerksam.

Für Gesang.

A. Reißmann, Op. 5. Aus der Jugendzeit. Lieder und Gesänge für die Jugend. 2 Hefte. Halle, Karmrodt. Heft 1. 10 Sgr., Heft 2. 12½ Sgr.

Der Componist giebt in diesen beiden Heften zwölf kleine Lieder, welche bezüglich der Textwahl wie der Composition dem Fassungsvermögen der Jugend angepaßt sind. Die Lieder sind gefällig und zugleich instructiv, die Clavierbegleitung ist leicht ohne gewöhnlich zu sein. Wir können dies Werk also Gesanglehrern empfehlen.

Bücher, Zeitschriften.

J. C. Lobe, Katechismus der Musik. Erläuterung der Begriffe und Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig, J. J. Weber.

Wir haben bereits bei Erscheinen der ersten Auflage dieses Werkchens desselben gedacht und können auch bei dieser im Allgemeinen auf unser früheres Urtheil zurückkommen. Der Verf. hat in der zweiten Auflage einige Erklärungen schärfer gefaßt und die verschiedenen Kapitel anders und zweckmäßiger geordnet. Daß aber bei alledem die Musiklehre in einem so kleinen Rahmen nicht genügend erschöpft werden kann, ist nicht anders möglich. Das Werkchen kann einem Lehrer wohl als Leitfaden dienen, zu dem er noch so Manches aus eigenem Wissen hinzuthun muß, wenn er sich über die alltäglichste Oberflächlichkeit nur einigermaßen erheben will — ein Schü-

ler wird aber allein aus diesem Werke schwerlich eine genügende Kenntniß der Sache schöpfen können. Besonders flüchtig hat Lobe in diesem Katechismus die Lehre von den gebräuchlichen Orchesterinstrumenten berührt, und es dürfte schwerlich, und noch weniger, als bei den anderen musikalischen Disciplinen, aus dem Wenigen und zum Theil nicht ganz Richtigen, was hierüber gesagt worden, der Schüler einen klaren Begriff von dem Wesen und der möglichen Anwendung der Orchestermittel erlangen.

C. Wöltje, Neue Grammatik der Tonsetzkunst. Mit zwei Notentafeln. Leipzig, Hinze.

J. G. Meister, Vollständige Harmonie- und Generalbaßlehre und Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterrichte für Diejenigen, welche sich die gesammte theoretische Kenntniß und praktische Fertigkeit in der Harmonie- und Generalbaßlehre aneignen, regelmäßig und mit Leichtigkeit moduliren und Vorspiele und Phantasien componiren lernen wollen. Zweite sehr vermehrte und verbesserte Auflage. Nebst 37 Tabellen mit Aufgaben und praktischen Uebungen für den Schüler. Weimar 1852, B. F. Voigt.

☞ Einzelne Nummern d. N. Ztschr. f. Mus. werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Fr. Rückmann.

Ungarische Rhapsodie

von

Franz Liszt.

Pianoforte.

Andante.

pesante espressivo.

cresc - - - -

dim - -

f espressivo.

smorz.

Stich und Druck der Paez'schen Officin in Leipzig.

Allegretto.

pp una corda.

Ped.

poco rit - -

ppp

Ped.

loco.

Ped.

poco rit -

ppp perdendo.

Ped.

pp

calando.

8
pp
pp
Ped.
Ped.
rall -
8
pp
Ped.
Ped.
8
rall -
Ped.
perdendo.
pp
pp
rit - - -

Tempo I.

tu corde

pesante.

f

con 8

cresc - -

Ped. Ped. Ped.

con 8

Ped.

8

Ped. Ped. Ped.

molto espressivo.

f

Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped.

smorzando.

p

p

Ped.

8

sf

Ped.

Ped.

loco.

dolcissimo.

poco rall.

p

8

loco.

sf

Ped.

più dim. e ritenuto

dolcissimo.

Ped.

Ped.

una corda e sempre e ritenuto

Ped.

8

ppp

Charakterstück in Fugenform

für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell

von

Theodor Uhlig.

♩= 76, doch nicht streng im Zeitmaasse.

VIOLINO 1.

VIOLINO 2.

VIOLA.

VIOLONCELLO.

Pianoforte.

p

immer gebunden.

un poco crescendo.
un poco crescendo.
un poco crescendo.
un poco crescendo.
un poco crescendo.
p
p
p
p
un poco crescendo.
un poco crescendo.
un poco
un poco crescendo.
un poco crescendo.

crescendo.

p

p

p

p

p

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

molto cresc.

molto cresc.

molto cresc.

molto cresc.

molto cresc.

f

f

f

f

f

f

p p p p p

crescendo. crescendo. crescendo. crescendo. cresc.

piu crescendo. piu crescendo. piu crescendo. piu crescendo. piu cresc.

f f f f f

diminuendo.
diminuendo.
diminuendo.
diminuendo.
p
p
p
di minuendo.
p
p
tr
tr
tr
tr

poco

a poco crescendo

poco a poco crescendo

poco a poco crescendo

poco a poco crescendo

poco a poco

cre - scen - do

ff dimin. ff
ff dimin.
dimin.
ff dimin. ff

ff dimin.
dimin.
ff dimin.
ff dimin.
dimin.

dimin. dimin. p pp
dimin. p dimin. pp
dimin. p dimin. pp
p dimin. pp dimin.
dimin p dimin. pp

VOLKSLIED.

Musik
von
Robert Franz.

Andantino.

SOPRANO. *mf*
Es ist ein Schnee ge - fal - len und ist doch noch nicht

ALTO. *mf*
Es ist ein Schnee ge - fal - len und ist doch noch nicht

TENORE. *mf*
Es ist ein Schnee ge - fal - len und ist doch noch nicht

BASSO. *mf*
Es ist ein Schnee ge - fal - len und ist doch noch nicht

cresc. *p*
Zeit, ich kann nicht wei - ter wal - len, der Weg ist mir ver -

cresc. *p*
Zeit, ich kann nicht wei - ter wal - len, der Weg ist mir ver-

cresc. *p*
Zeit, ich kann nicht, kann nicht wei - ter wal - len, der Weg ist mir ver-

cresc. *p*
Zeit, ich kann................ nicht wei - ter wal - len, der Weg ist mir ver-

mf
schneit................................ Mein Haus hat kei - nen Gie - bel, es

pp *mf*
schneit, ist mir ver - schneit. Mein Haus hat kei - nen Gie - bel, es

pp *mf*
schneit, ist mir ver - schneit. Mein Haus hat kei - nen Gie - bel, es

p *mf*
schneit....... s

cresc.

ist mir wor - den alt, zer - bro - chen sind mir die Rie - gel, mein

cresc.

ist mir wor - den alt, zer - bro - chen sind mir die Rie - gel,

cresc.

ist mir wor - den alt, zer - bro - chen sind mir die Rie - gel,

cresc.

ist mir ge - wor - den alt, zer - bro - - chen sind mir die Rie - gel,

p mf

Stüb - - lein ist mir kalt.................................. Ach

p pp mf

mein Stüb - lein ist mir kalt, ist mir kalt. Ach

p pp mf

mein Stüb - lein ist mir kalt, ist mir kalt. Ach

p p mf

mein Stüb - lein ist mir kalt.................................. Ach

Più lento.

Lieb, lass dich's er - bar - men, dass ich so e - lend bin, und

Lieb, lass dich's er - bar - men, dass ich so e - lend bin, und schliess'

Lieb, lass dich's er - bar - men, dass ich so e - lend bin, und

Lieb, lass dich's er - bar - men, dass ich so e - lend bin, und

schliess' mich in dei - ne Ar - me, so fährt der Win - ter hin.

mich in dei - ne Ar - me, so fährt der Win - ter hin.

schliess' mich in dei - ne Ar - me, so fährt der Win - ter hin.

s hin.

Inhaltsverzeichniß

zum sieben und dreißigsten Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

Größere Aufsätze, Erzählungen.

Vermischte Artikel.

Beurtheilungen.

Correspondenzen.

Aus Basel.

Aus Breslau.

Aus Darmstadt.

Aus Dresden.

Aus Frankfurt a. M.

Aus Königsberg.

Aus Leipzig.

Aus Paris.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Vermischtes.

Musikbeilagen.

F ü r p r a k t i s c h e M u s i k e r.

K r i t i s c h e r A n z e i g e r.

☞ Die Ziffer in ( ) bezeichnet die Opuszahl, und wo dieselbe fehlt, ist sie auf dem Titel nicht angegeben; die zweite Ziffer bezeichnet die Seitenzahl, und das darauf folgende a oder b die erste oder zweite Spalte. Die nicht im Krit. Anz. besprochenen Werke sind mit * bezeichnet.

Inserate.

Beilagen: Von Fr. Glöggl in Wien zu Nr. 8. — Von T. O. Weigel in Leipzig zu Nr. 15. — Von Br. Hinze in Leipzig zu Nr. 20. — Von Schott's Söhnen in Mainz zu Nr. 23. — Von Glaser in Schleusingen zu Nr. 24.

Druck von Fr. Rückmann.